



**Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Departamento de Audiovisuais e Publicidade**

NATASHA SOARES DO NASCIMENTO

O MEDO DEVORA A ALMA
FASSBINDER E O CINEMA DOS MARGINALIZADOS

**Brasília-DF
Junho de 2016**

NATASHA SOARES DO NASCIMENTO

O MEDO DEVORA A ALMA

FASSBINDER E O CINEMA DOS MARGINALIZADOS

Monografia apresentada junto ao curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social

Orientador: Prof. João Lanari Bó

Brasília-DF

Junho de 2016

NATASHA SOARES DO NASCIMENTO

O MEDO DEVORA A ALMA

FASSBINDER E O CINEMA DOS MARGINALIZADOS

Monografia apresentada junto ao curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social

Orientador: Prof. João Lanari Bó

Brasília-DF

Junho de 2016

NATASHA SOARES DO NASCIMENTO

O MEDO DEVORA A ALMA

FASSBINDER E O CINEMA DOS MARGINALIZADOS

Monografia apresentada junto ao curso de Audiovisual da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharela em Comunicação Social

Orientador: Prof. João Lanari Bó

Banca Examinadora

Prof. João Lanari Bó (orientador)

Profa. Ma. Erika Bauer de Oliveira (membro 1)

Prof. Dr. Marcos de Souza Mendes (membro 2)

Prof. Me. Ronald Souza (suplente)

AGRADECIMENTOS

Este é um momento muito especial para mim. É com muito esforço e dedicação que concluo uma etapa importante da minha vida, mas não conseguiria chegar até aqui sozinha.

Agradeço à minha mãe, meu maior exemplo, que, com muito amor e paciência, sempre me apoiou durante todos os anos de estudo e sempre acreditou no meu potencial. Os anos de graduação não seriam os mesmos sem suas orientações e o seu incentivo.

Muito obrigada às minhas amigas e aos meus amigos que torceram por mim. Com muito carinho e cumplicidade, estavam sempre junto de mim, me ajudando e me apoiando em tudo que fosse preciso.

Agradeço a todos os professores que me acompanharam durante a graduação, em especial ao meu orientador pelo apoio e por ter dedicado seu tempo para me guiar na elaboração desta monografia.

*Eu gostaria de ser para o cinema o que
Shakespeare foi para o teatro, Marx para a
política e Freud para a psicologia: alguém
depois do qual nada mais é como antes.*

Rainer Werner Fassbinder, em entrevista para a revista L'Express, em 1977

RESUMO

Esta monografia analisa o filme *O medo devora a alma* (1974), do cineasta Rainer Werner Fassbinder, avaliando como o diretor utilizou o cinema para denunciar o racismo e a xenofobia da sociedade alemã contra grupos marginalizados, após a Segunda Guerra Mundial. Para que se possa compreender o contexto em que este filme do gênero melodrama foi concebido serão enfocados as novas ondas cinematográficas, o cinema de autor e o Novo Cinema Alemão, movimento cinematográfico do qual Fassbinder fez parte.

Palavras-chave: cinema, melodrama, novo cinema alemão, Alemanha, marginalizados, xenofobia.

ABSTRACT

This monograph analyzes the movie *Fear eats the soul* (1974) directed by Rainer Werner Fassbinder, assessing how the director used cinema to denounce racism and xenophobia of German society against marginalized groups, after the Second World War. In order to understand the context in which this film of the melodrama genre was conceived, the focus must fall on the new wave films, the auteur theory and the New German Cinema, a film movement that Fassbinder was part of.

Keywords: cinema, melodrama, new german cinema, Germany, marginalized, xenophobia.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Após anos sem se ver, Georges vai à casa de Majid e o confronto.....	18
Figura 2: Os três amigos vagueiam por Paris.....	19
Figura 3: Pai e filho nas ruas de Roma.....	22
Figura 4: Cena de <i>Os incompreendidos</i> (1959), um dos principais filmes da <i>Nouvelle Vague</i> ...	23
Figura 5: Cena de <i>Fitzcarraldo</i> (1982) em que um barco é arrastado morro acima.....	30
Figura 6: Cena de <i>Alice nas cidades</i> (1974).....	31
Figura 7: Retrato de Fassbinder.....	32
Figura 8: Ali, personagem de <i>O medo devora a alma</i> (1974), sendo observado através do espelho.	34
Figura 9: Cena de <i>As lágrimas amargas</i> de Petra von Kant (1972).....	35
Figura 10: Cena de <i>O direito do mais forte à liberdade</i> (1975).....	37
Figura 11: Brad Davis em <i>Querelle</i> (1982).	38
Figura 12: O uso de technicolor e cores primárias em <i>Tudo o que o céu permite</i> (1955).....	41
Figura 13: Cary e Ron em cena romântica de <i>Tudo o que o céu permite</i> (1955).....	42
Figura 14: Cena de <i>Longe do Paraíso</i> (2002).	44
Figura 15: Emmi e Ali comemoram o casamento em restaurante sofisticado.	46
Figura 16: Reunião com música árabe na casa de Emmi.	47
Figura 17: Comerciante judeu destrata Ali.....	47
Figura 18: Emmi exhibe o corpo de Ali para as colegas de trabalho.	49
Figura 19: Emmi socorre Ali que passa mal no bar.	50
Figura 20: Emmi conforta Ali em hospital.....	51

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLOGIA.....	12
CAPÍTULO 1 RACISMO E XENOFOBIA NA EUROPA E NA ALEMANHA.....	14
CAPÍTULO 2 AS NOVAS ONDAS E O CINEMA DE AUTOR	20
CAPÍTULO 3 O NOVO CINEMA ALEMÃO	27
CAPÍTULO 4 A OBRA DE FASSBINDER.....	33
CAPÍTULO 5 O MELODRAMA DE SIRK E DE FASSBINDER.....	40
CAPÍTULO 6 O MEDO DEVORA A ALMA	45
CONCLUSÃO.....	53
Referências bibliográficas	54
Referências filmográficas	59

INTRODUÇÃO

Esta monografia tem como tema a análise de comportamentos racistas e xenófobos na Alemanha do pós-guerra, a partir da análise do filme *O Medo Devora a Alma* (1974), do cineasta Rainer Werner Fassbinder, um dos principais nomes do movimento cinematográfico chamado Novo Cinema Alemão.

O filme que analisei é um melodrama que trata da relação amorosa de uma mulher alemã e idosa com um homem muito mais novo, um mecânico marroquino, imigrante na Alemanha. Para permanecerem juntos, os protagonistas têm que enfrentar o racismo, o machismo e a xenofobia dos seus familiares e amigos, bem como da sociedade em geral, que não aceita esta relação.

Usei as relações entre os personagens desse filme para analisar a crise de identidade dos estrangeiros e como ocorria a xenofobia e o racismo na Alemanha da década de 70, época em que os diretores que faziam parte do Novo Cinema Alemão quebraram o silêncio e começaram a tratar dos traumas da Segunda Guerra Mundial.

Também abordei o melodrama, gênero cinematográfico a que pertence o filme estudado e que fez bastante sucesso na Hollywood dos anos 50. Os filmes americanos do cineasta alemão Douglas Sirk, conhecido como o príncipe do melodrama, influenciaram bastante o trabalho de Fassbinder. Na década de 1950, Sirk fazia, a partir de seus melodramas, um retrato dos costumes da sociedade americana. Seus filmes mostravam assuntos tais como problemas familiares, casais em crise, tragédias, doenças, neuroses e conflitos sociais. Temas que, 20 anos mais tarde, em um país europeu, com problemas diferentes, acabaram influenciando o cinema do jovem diretor Fassbinder.

O melodrama é o gênero escolhido por esses dois cineastas, apesar de ser um gênero muitas vezes mal visto, conhecido como um gênero do povo, apelativo e de mau gosto. Na realidade, é muito relevante, sendo utilizado por grandes cineastas ao longo da história do cinema. Costuma ser voltado para o público feminino, com interpretações teatrais e sentimentalismo exagerado.

A importância deste trabalho está relacionada com a necessidade de estudar como o racismo e a xenofobia foram utilizados como matéria prima para a expressão e a linguagem cinematográfica. O cineasta Fassbinder consegue transmitir de forma bastante eficiente esses problemas sociais que assombram seu país até hoje. A princípio, o cinema é uma expressão

artística que tem como objetivo entreter as pessoas, mas ele também pode ser visto como uma fonte de educação e de formação de opinião. Acredito que educação política é muito importante, ainda mais em um país como o nosso, que ainda é um país em desenvolvimento.

O filme de Fassbinder é uma dura crítica à sociedade alemã ao tratar de problemas referentes a questões de gênero e também a questões raciais. Apesar de ter sido realizado na década de 1970, em um contexto muito diferente dos dias de hoje, ainda assim permanece atual no que se refere ao comportamento discriminatório frente às minorias sociais.

Decidi fazer um trabalho com esse tema porque *O medo devora a alma* é um filme que leva o espectador a se inquietar e a se questionar sobre esse tipo de comportamento que fez parte do cotidiano de diversas gerações de alemães. Também pela direção autoral que, por meio da interpretação dramática, enquadramentos, fotografia e cenários, mostra o isolamento e a amargura em que vivem os personagens principais. Ressalta-se a reprodução de atitudes preconceituosas em certos momentos, até mesmo por eles, o que demonstra como estes comportamentos estão arraigados na sociedade.

Assisti a esse filme pela primeira vez em uma mostra de cineclube que tinha como tema o melodrama. Logo me identifiquei com essa produção, pois é de um diretor do Novo Cinema Alemão, um estilo cinematográfico que se destacou pela crítica social e política e também porque percebi a relação com a obra do renomado cineasta Douglas Sirk, que conheci quando assisti ao seu filme *Tudo que o céu permite* (1955), em uma mostra do Centro Cultural Banco do Brasil.

Apesar de os filmes de Fassbinder terem sido feitos há mais de 40 anos, tratam, em sua maioria, temas atuais. Era um diretor que não temia mostrar personagens com comportamentos não convencionais e nem de enfrentar críticas. Provavelmente por este motivo, suas contribuições para a sétima arte são repercutidas e continuam a influenciar novas gerações de artistas no mundo todo, como o espanhol Pedro Almodóvar e o brasileiro Karim Aïnouz. No ano passado, o diretor alemão faria 70 anos e na Alemanha celebraram o seu legado. Foram realizadas diversas mostras, edição de livros e a estreia do documentário *Fassbinder* (2015), sobre sua vida e obra, da diretora alemã Anne-Katrin Hendel.

Esta monografia foi dividida em seis capítulos:

O primeiro capítulo – **Racismo e xenofobia na Europa e Alemanha** – pretende analisar o racismo e a xenofobia de maneira geral e mais especificamente na Alemanha e os seus desdobramentos até os dias atuais.

O segundo capítulo – **As novas ondas e o cinema de autor** - discorre sobre o cinema de autor e como surgiram as novas ondas cinematográficas europeias que influenciaram diretores no mundo todo a partir da década de 1960.

O terceiro capítulo – **O novo cinema alemão** - analisa o movimento cinematográfico chamado Novo Cinema Alemão, seus principais diretores e obras.

O quarto capítulo – **A obra de Fassbinder** – analisa as realizações do cineasta, suas influências e sua vida.

O quinto capítulo – **O melodrama de Sirk e Fassbinder** - discorre sobre o gênero melodrama e identifica a influência do cinema de Douglas Sirk no filme *O Medo Devora a Alma*.

Por fim, o sexto capítulo – **O medo devora a alma** - estuda o filme *O Medo Devora a Alma* no contexto do Novo Cinema Alemão e discute como o racismo e a xenofobia são denunciados no filme analisado.

REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLOGIA

Realizo nesta monografia uma pesquisa bibliográfica e filmográfica com o intuito de analisar a obra *O medo devora a alma*. Uso as relações entre os personagens desse filme para investigar como ocorria a xenofobia e o racismo na Alemanha da década de 1970, época em que os diretores que faziam parte do Novo Cinema Alemão começaram a tratar dos traumas da Segunda Guerra Mundial. A pesquisa diz respeito ao Novo Cinema Alemão, ao melodrama, à sociedade alemã, ao racismo e à xenofobia na Europa, com foco particular na Alemanha.

Para analisar o desenvolvimento social da Alemanha consultei o livro *Os Alemães*, do sociólogo Norbert Elias. Neste livro, o autor investiga a personalidade, a estrutura social e o comportamento do povo alemão. O autor constata que na extinta Alemanha Ocidental havia grande inimizade e rancor entre as diferentes classes e regiões, que permanecem desde o nazismo. Para alterar este quadro, supõe que os alemães devam pôr fim a hostilidades e desenvolver atitudes de mútuo respeito, independentemente de idade, posição social ou partido.

O texto *Compreender as lógicas do racismo na Europa contemporânea* é um projeto de investigação financiado pela União Europeia – EU, que acredito que tenha sido relevante para este trabalho, pois me ajudou a entender a cultura racista existente na Europa. O projeto TOLERACE, investiga as raízes históricas e políticas da “hostilidade” e dos “medos” já tão naturalizados, que levam à prática do racismo. Avalia-se que a persistência do conceito de racismo como preconceito individual resulta de negligência histórica, visto que ele é profundamente enraizado nas sociedades europeias e nas instituições políticas.

Outro livro de referência foi *A identidade cultural na pós-modernidade* de Stuart Hall, para compreender a identidade cultural e como ela vem se construindo no contexto histórico até chegarmos ao período “pós-moderno”. Hall defende o argumento de que a modernidade e suas transformações profundas provocaram uma “crise de identidade” que fragmentou o homem moderno e o descentrou, modificando o entendimento do ser humano sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, um conceito que pode ser notado presente nos protagonistas dos filmes analisados.

No que se refere ao filme de Fassbinder, tento verificar como os personagens marroquinos enfrentam as atitudes discriminatórias por parte dos alemães, quando esses imigrantes expressam seus valores culturais e de como buscam preservar ao máximo sua identidade cultural, resistindo a participar da cultura nacional.

Procurei também fazer uma análise do contexto em que surgiu o trabalho de Fassbinder e suas influências. Para isso, examinei a contracultura, as novas ondas cinematográficas dos anos 60 e o cinema de autor, que impulsionaram o surgimento do Novo Cinema Alemão. Tomei como base o trabalho *A evolução da noção de autoria no cinema*, de Fabio Pinheiro. Também pesquisei o trabalho do diretor Douglas Sirk, ídolo de Fassbinder, e seu melodrama para compreender as influências que o levaram a escrever e a dirigir o filme *O medo devora a alma* (1974). Usei como referência o catálogo do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) *Douglas Sirk: O príncipe do melodrama*, organizado por Pedro Guimarães e Cássio Carlos.

Para examinar o trabalho de Fassbinder estudei inicialmente o artigo *Primary identification and the historical subject: Fassbinder and Germany*, de Thomas Elsaesser, o primeiro a escrever sobre o trabalho do cineasta de forma analítica. O autor reforça a importância de um entendimento mais profundo do trabalho do diretor, a partir de uma releitura de seus filmes. Ele se dedica a tratar os filmes de Fassbinder no contexto da Europa de então.

Também me fundamentei no livro organizado por Michael Töteberg, *A anarquia da fantasia*, que traz entrevistas com Fassbinder, suas anotações e conversas. Esta obra me ajudou a conhecer a vida profissional e pessoal do diretor e como ele pensava. Fassbinder, um dos cineastas mais prolíficos da história do cinema, não tirava férias e dizia que fazer filmes era seu vício, era o que o fazia feliz.

CAPÍTULO 1

RACISMO E XENOFobia NA EUROPA E NA ALEMANHA

O filme de Fassbinder *O medo devora a alma* (1974) foi realizado durante a Guerra Fria, nos anos 70. Este é o contexto para a análise do comportamento do povo alemão neste período. O personagem principal do filme de Fassbinder é um jovem mecânico negro, imigrante, marroquino e a mulher com quem ele vem a se casar é uma faxineira branca, alemã, viúva e idosa.

Após 1945, a Alemanha estava em ruínas, os sobreviventes estavam traumatizados e evitavam tratar sobre seus preconceitos, ainda mais por consequência da fama de país preconceituoso que a Alemanha ganhou devido aos atos de intolerância aos não “arianos” no período nazista. Mas a necessidade de mão-de-obra estrangeira e o convívio com os imigrantes fez com que os preconceitos voltassem a aflorar no comportamento dos alemães.

Em meados dos anos 50, a Alemanha, já dividida, necessitava urgentemente de mão de obra, por isso passou a empregar em larga escala trabalhadores estrangeiros. A parte ocidental do país, capitalista, chamada República Federal da Alemanha (RFA), onde se passa o filme, levou cerca de 14 milhões de “trabalhadores convidados” de países como Itália, Marrocos e Turquia, ajudando a realizar o chamado milagre econômico. Cerca de três milhões destes estrangeiros permaneceram no país e levaram seus familiares, constituindo um dos maiores grupos de imigrantes na Alemanha. O fim deste recrutamento aconteceu em 1973, mas a população estrangeira continuou a aumentar durante os anos seguintes, devido ao crescimento familiar dos imigrantes.

É interessante entender o significado de *trabalhador convidado*, em alemão *gastarbeite*. Teixeira (2016) afirma que “[...] o convite é algo que soa educado, mas também pressupõe que o anfitrião se reserva o direito de expulsar o convidado” (TEIXEIRA, 2016)¹. A intenção era que os trabalhadores permanecessem na Alemanha por alguns anos e depois voltassem para seus países. A princípio, os estrangeiros chegaram a esse país de forma amigável, mas, com a permanência deles além do tempo previsto, o clima se tornou cada vez mais hostil, já que em uma sociedade democrática é quase impossível exigir que imigrantes retornem forçadamente às suas terras natais. Hoje vivem no país três milhões de pessoas de nacionalidade ou

¹ Disponível em: <<http://herdeirodeaecio.blogspot.com.br/2016/03/a-alemanha-dos-trabalhadores-convidados.html>>. Acesso em: 15 de abril de 2016.

ascendência turca. As primeiras gerações de alemães de origem turca acabaram ficando isoladas em guetos. As últimas gerações estão agora mais integradas na sociedade, embora ainda enfrentem discriminação e a taxa de desemprego entre eles seja maior do que a da média da população alemã.

Apesar da sua contribuição para o soerguimento desse país, os trabalhadores imigrantes sofrem sistemáticos ataques de xenofobia e racismo. De acordo com o dicionário *Aulete*, o termo xenofobia é definido como “aversão a pessoas e coisas estrangeiras”². Como forma de preconceito, a xenofobia é uma discriminação contra grupos ou pessoas de culturas, raças e crenças diferentes. Muitas vezes a xenofobia se dá por consequência de um nacionalismo exagerado; ela ocorre principalmente em países desenvolvidos, contra pessoas oriundas de países mais pobres. Segundo o mesmo dicionário, o racismo consiste em “tratamento desigual e injusto ou violência contra pessoas que pertencem a grupo, etnia, cultura etc. diferentes”³.

Na Europa esse é um fenômeno muito acentuado, já que por séculos o seu povo colonizou diversos países de todos os outros continentes, baseado em uma ideologia de que eram uma raça superior às outras. Atualmente, apesar de não haver mais, de modo geral, essa ideia de uma raça superior à outra, ainda existe certo sentimento de superioridade dos europeus brancos sobre os outros povos de países menos desenvolvidos. Racismo e xenofobia são, na prática, conceitos que acabam se confundindo, pois os dois têm em comum a ideia de preconceito contra aquilo que é diferente. O preconceito, segundo o dicionário *Aulete*, é “[...] opinião ou ideia preconcebida sobre algo ou alguém, sem conhecido ou reflexão” e “[...] atitude genérica de discriminação ou rejeição de pessoas, grupos, ideias etc., em relação a sexo, raça, nacionalidade, religião etc.”⁴.

O racismo se apoia na ideia de que existem raças puras e que elas são superiores às demais; essa ideologia de superioridade proporciona uma hegemonia política e histórica. Essa justificativa é completamente questionável, ainda mais nos dias atuais, pois praticamente quase todos os grupos humanos são mestiços e segundo Stuart Hall (2004, p.62), a raça não é uma categoria biológica ou genética e não há uma teoria científica que comprove essa ideia. A diferença genética não pode ser utilizada para distinguir um povo do outro.

² Disponível em: < <http://www.aulete.com.br/xenofobia>>. Acesso em 14 jun. 2016.

³ Disponível em: < <http://www.aulete.com.br/racismo>>. Acesso em 14 jun. 2016.

⁴ Disponível em: < <http://www.aulete.com.br/preconceito>>. Acesso em 10 jun. 2016.

A raça é na verdade, como afirma Hall (2004, p.63), uma categoria discursiva, que toma como base as formas de falar, as representações e práticas sociais e as características físicas das pessoas com o objetivo de diferenciar socialmente um grupo de outro. Trata-se de um conjunto de opiniões que tem como finalidade a valorização de um grupo específico de pessoas em detrimento de outros. Este fenômeno ocorre com maior ou menor intensidade em todas as etnias e em todos os países. A rejeição se dá, principalmente, pela diferença física, que se torna o pilar do racismo.

A partir da segunda metade do século XX, o fluxo migratório de pessoas de países subdesenvolvidos e em desenvolvimento para países desenvolvidos aumentou consideravelmente. Assim como o personagem Ali, que saiu do Marrocos, estas pessoas saem de seus países natal em busca de emprego e melhores condições de vida. Na maioria das vezes, esses imigrantes permanecem ilegais e se contentam com empregos considerados inferiores, ganhando um salário mais baixo do que os demais, porém mais alto do que ganhariam em seus países de origem.

Em consequência desse grande fluxo migratório de pessoas, desenvolveram-se grupos organizados que se ocupam em menosprezar e atacar as populações estrangeiras. Cria-se, assim, uma relação de racismo por parte das populações oriundas de países ricos contra os imigrantes, baseada no etnocentrismo que geralmente é encoberto nas nações desenvolvidas.

O etnocentrismo manifesta-se quando um indivíduo ou um grupo de pessoas acredita que sua etnia, seus costumes e práticas culturais são as “certas”, julgando a cultura do outro como inferior, “errada”. Desta forma, discrimina-se o outro, julgando-se superior. Rocha (1984) afirma que o etnocentrismo consiste em “[...] uma visão do mundo onde o nosso próprio grupo é tomado como centro de tudo e todos os outros são pensados e sentidos a partir dos nossos valores, nossos modelos, nossas definições do que é existência”⁵.

O etnocentrismo gera uma dificuldade em aceitar a diferença e não é um problema exclusivo dos tempos atuais e nem de uma determinada sociedade. Infelizmente ele é, “[...] entre os fatos humanos, um daqueles de mais unanimidade”⁶, afirma Rocha (1984), o medo e a aversão ao outro sempre foram um componente da natureza humana. Assim como a xenofobia, o etnocentrismo também gera sentimentos de medo e de hostilidade sobre aquilo que é diferente. Há um choque cultural quando um grupo específico se depara com outro grupo distinto e este

⁵ ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 7

⁶ Ibidem, p. 8

choque é ainda pior quando este grupo marginalizado valoriza sua maneira própria de viver e de pensar.

A Europa ocidental tem essas características etnocêntricas que prejudicam sua relação com os estrangeiros que habitam seus países. Há muitas décadas imigrantes de países pobres, principalmente da África e da Ásia, residem na Europa, mas mesmo após tantos anos e mesmo que esses imigrantes tenham tido filhos europeus, o convívio entre os povos não é completamente harmônico. Os europeus não têm interesse ou não querem que sua cultura seja “contaminada” pelas culturas de outros países, muitas vezes consideradas inferiores. Os imigrantes acabam também não interagindo completamente com os costumes europeus, pois eles não se sentem parte da comunidade.

De qualquer forma, tanto os europeus quanto os imigrantes sofrem alterações na sua identidade pessoal. É possível concluir que isto seja um aspecto da mudança estrutural nas sociedades do final do séc. XX, como afirma Hall (2004). Ocorre um duplo deslocamento, “[...] descentração, dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos”⁷.

Um dos grandes problemas que faz com que o racismo na Europa não acabe, nem mesmo diminua, é o fato de que a chamada “questão racial” ou “problema da questão racial” não é vista como um fenômeno que está enraizado em sua sociedade e também não leva em consideração a grande relação entre a formação dos Estados e o colonialismo, conforme pode ser visto nas considerações do projeto de investigação TOLERACE (2013, p.12). Este é um projeto de investigação que busca entender o racismo na Europa e como ele ainda persiste. Neste projeto é entendido que a agenda política emergente para a erradicação do racismo foi realizada nas décadas de 50 e 60 do século passado e enquadrou o racismo “[...] como uma questão que se restringia a doutrinas e ideias erradas ou extremistas sobre a inferioridade de certos povos com base na ideia de “raça”. Ainda segundo o projeto TOLERACE (2013, p.13), o racismo deve ser entendido como um fenômeno político muito mais complexo do que simplesmente ideias “erradas” sobre pessoas “diferentes”.

Há décadas essas questões de racismo e xenofobia contra os marginalizados, imigrantes e demais minorias, são temas bastante explorados no cinema europeu. Por meio de diversos filmes, de diferentes gêneros cinematográficos, cineastas de todos os cantos do continente

⁷ Hall, 2004, p. 9

fazem crítica a estes fenômenos que nunca deixaram de existir e até voltaram a se intensificar nos últimos anos.

Lykidis (2009) chama atenção para o fato de que, desde os anos 60, o realismo tem sido uma abordagem estética muito adotada para a representação das populações europeias “desprivilegiadas”. Vários filmes do final do século passado e do início deste século tratam de temas como a imigração de forma a mostrar a realidade desigual em que os estrangeiros vivem e a falta de oportunidades de empregos dignos, que fazem com que essas pessoas vivam à margem da sociedade, vivendo uma vida de exclusão e de marginalidade.

O autor cita filmes como *Coisas belas e sujas* (2002) e *Caché* (2005) para exemplificar a questão da representação dos imigrantes no cinema europeu dos últimos anos. O primeiro filme é dirigido pelo inglês Stephen Frears e conta a história de um médico nigeriano que vive ilegalmente na Inglaterra e acaba se envolvendo em um esquema de tráfico de órgãos. O segundo, dirigido por Michael Haneke, trata, de acordo com Likidis (2009), dos medos da burguesia francesa frente ao multiculturalismo.

Caché (2005) é um filme passado na França e conta a história de um apresentador de TV, Georges Laurent, que começa a receber vídeos anônimos em sua casa, fazendo com que ele, sua mulher e seu filho se sintam ameaçados. O protagonista do filme acaba reencontrando um homem argelino, Majid, que durante a infância havia sido acolhido por sua família, mas que acabou sendo expulso da casa por armação do irmão de criação. Majid teria perdido os pais no massacre de 1961, quando dezenas de argelinos foram mortos pela polícia francesa enquanto protestavam pacificamente. *Caché* (2005) tem a intenção de retratar a tensa relação entre franceses e imigrantes argelinos.



Figura 1: Após anos sem se ver, Georges vai à casa de Majid e o confronta.

A França é um dos países mais procurados por imigrantes de todo o mundo, pessoas que estão em busca de melhores condições de vida, mas é também uma das nações mais intolerantes

contra os estrangeiros. Diversos filmes franceses tratam de problemas relacionados à marginalização de imigrantes e seus filhos naquele país, como *O ódio* (1995), que trata da realidade urbana e desse processo discriminatório.

Dirigido por Mathieu Kassovitz, este filme, passado em um período de 24 horas, conta a história de três jovens amigos – um judeu, um árabe e um africano - que moram no subúrbio de Paris. Os três jovens, revoltados com os policiais do bairro que feriram gravemente um amigo deles, estão sem nada para fazer e decidem andar sem rumo pelas ruas de Paris. O filme tem como tema, como diz o título, o ódio, mas também a violência urbana, a má conduta policial e a delinquência presentes na periferia da chamada “cidade luz”, considerada sob uma ótica nada romantizada.



Figura 2: Os três amigos vagueiam por Paris.

Likidis (2009) explica que filmes como os citados retratam a apatia com que os imigrantes e suas questões são tratadas. Também é demonstrado como os europeus negam sua responsabilidade pelas más condições de vida e de trabalho dos imigrantes e culpam as pessoas que, na verdade, são vítimas de uma sociedade preconceituosa. Pode-se observar que, com o passar dos anos, a situação dos imigrantes vem sendo mais discutida no cinema europeu e foram lançados diversos filmes que, assim como o filme de Rainer Werner Fassbinder, *O medo devora a alma* (1974), também abordam o processo da marginalização contra imigrantes de países pobres.

CAPÍTULO 2

AS NOVAS ONDAS E O CINEMA DE AUTOR

Depois da Segunda Guerra Mundial, instalou-se um período de conflito político, cultural, ideológico e militar indireto entre o bloco capitalista, liderado pelos Estados Unidos, e o bloco socialista, liderado pela União Soviética. A Guerra Fria, como foi denominada, caracterizou-se por não ter havido declaração formal de guerra e consistiu com certeza em um dos acontecimentos mais importantes do Século XX, pois envolveu o mundo inteiro e o dividiu em dois blocos, capitalista e socialista. Segundo Hobsbawm (1995), não havia perigo iminente de guerra mundial, esta era a peculiaridade da Guerra Fria. Também não havia o risco de um apocalipse como era sempre alardeado, principalmente, pelos Estados Unidos. Havia, em última instância, um equilíbrio de poder entre URSS e EUA.

Nesta época e neste contexto de Guerra Fria surge, nos Estados Unidos, o movimento conhecido como contracultura. Este é um termo que denomina diversos movimentos civis, políticos e culturais que ocorreram em vários países, durante os anos 60 e 70. Havia um inconformismo por parte dos jovens contra a sociedade em que viviam. O movimento literário *beatnik* foi o grande precursor da contracultura nos EUA. Nos anos 50, em Nova York, surgia este movimento encabeçado pelo jovem escritor Jack Kerouac, eminente símbolo do inconformismo da época.

O movimento hippie foi um dos movimentos de contracultura que mais se destacou. Pregava princípios de tolerância, liberdade sexual e igualdade de gênero e de raça. O movimento feminista também cresceu nos anos 60, contando com grandes manifestações que defendiam a capacidade das mulheres de criarem seu próprio espaço fora do lar. O movimento negro foi de grande importância na luta contra o racismo e a favor dos direitos civis. Seu líder máximo foi o pastor protestante Martin Luther King, que reunia milhares de pessoas em marchas pela paz e direitos igualitários. O Partido dos Panteras Negras pregava a resistência armada, com o objetivo de proteger a população negra da violência policial.

O ano de 1968 foi muito importante em termos de conquistas de direitos civis. Os trabalhadores e principalmente os estudantes organizaram manifestações e protestos em várias partes do mundo, tornando-o um dos anos mais turbulentos da história. Nos Estados Unidos, a principal reivindicação era o fim da guerra contra o Vietnã, mas também havia protestos a favor dos direitos das mulheres, dos direitos da população afrodescendente, pela liberdade e contra armas nucleares e biológicas. A França foi o país onde os protestos ganharam maiores proporções. O

movimento começou com manifestações estudantis, mas evoluiu para uma grande greve de trabalhadores; cerca de nove milhões de pessoas aderiram a ela, tornando-se a maior greve geral da Europa. No Brasil, o movimento estudantil se organizou e os estudantes saíram às ruas pedindo melhoria no sistema educacional, justiça social, o fim da ditadura militar e o direito de protestar livremente.

A década de 1960 foi marcada por manifestações de jovens descontentes que queriam mudanças na sociedade e assim o fizeram. A contracultura lutava contra as guerras, o capitalismo, o *establishment* e apoiava os direitos civis. Rompia com os hábitos, pensamentos e comportamentos da cultura dominante e acabou se tornando uma nova cultura que explodiu pelo mundo, em especial nos países desenvolvidos. Todas as expressões culturais acabaram sendo afetadas por essa juventude revolucionária, inclusive o cinema. Foi neste contexto que surgiram as “novas ondas” cinematográficas, que também seguiam os ideais da contracultura.

O neorrealismo italiano foi o movimento cinematográfico de vanguarda, surgido após 1945, que influenciou as “novas ondas” ao redor do mundo. Os filmes desse movimento conseguiram ficar próximo, de forma inovadora, da realidade das pessoas que iam ao cinema. A Itália estava arrasada por consequência da guerra, seria muito difícil que os cineastas da época fechassem os olhos para a realidade de seu país e continuassem a produzir filmes com personagens viris, heroicos e revolucionários, no estilo em que eram feitos durante a época do fascismo.

Os cineastas voltaram seus olhos para a classe desfavorecida e seu cotidiano, retratando seus problemas, valores e estilo de vida. O que chamou mais atenção deste novo estilo cinematográfico foram suas características técnicas e estéticas inovadoras. Os filmes tinham um estilo parecido com o de um documentário, prezando pela autenticidade de seus trabalhos, por isso a utilização de atores não profissionais, iluminação natural e o desprezo à construção de cenários e a filmagens em estúdios.

Também não seguiam uma estrutura narrativa rígida, em oposição ao estilo de cinema hollywoodiano, que fazia sucesso na época. É possível observar ainda que este cinema não possuía obrigação de uma linearidade, nem de um desenvolvimento detalhado dos personagens. As suas ações não são precedidas de motivações ou causas psicológicas bem definidas. Essas características do neorrealismo foram muito bem incorporadas pela *Nouvelle Vague* francesa.

Alguns dos principais representantes deste cinema são Roberto Rossellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica com seu *Ladrões de bicicletas* (1948), este que talvez seja o principal fruto

deste movimento. O filme conta a história de um homem e seu filho à procura de uma bicicleta roubada e representa muito bem o estilo neorrealista, utilizando iluminação natural, movimentos de câmera inovadores e cenários reais, sendo filmado quase todo pelas ruas de Roma. Este filme é uma dura crítica à sociedade conformista e injusta.



Figura 3: Pai e filho nas ruas de Roma.

Apesar de o neorrealismo italiano ter sido pioneiro no sentido de romper com as regras hollywoodianas em vigor e de retratar os problemas de uma sociedade devastada pela guerra, o principal movimento que impulsionou as novas ondas foi a *Nouvelle Vague* francesa. Esta nova onda, surgida no final dos anos 50 e início dos anos 60, era um movimento contestatório, uma característica desta última década. Durante a Segunda Guerra Mundial, a França havia sido ocupada pelos nazistas e após vários anos de estagnação artística inicia-se, a partir de 1945, um processo de renascimento das artes, acompanhando a reestruturação político-social que estava acontecendo após a guerra.

Seus autores eram jovens e, sem grande apoio financeiro, tinham em comum a vontade de transgredir as regras do cinema comercial, que além de ser ultrapassado e estagnado, exigia muitos recursos. A *Nouvelle Vague* marca o triunfo do filme de baixo orçamento que era de duas a cinco vezes mais barato em comparação ao preço de um longa-metragem comercial da época. Outra marca deste cinema consistia em colocar o realizador à frente do produto, lançando as bases do cinema autoral. Era um cinema que, assim como o neorrealista, se parecia muito com o documentário, por exemplo, ao utilizar-se de cenas inesperadas e até mesmo acidentais. Corazzini (2011) explica que isso favorecia o controle do autor frente à sua mise-en-scène, pois sem tempo para se preparar, as decisões mais importantes a respeito do filme acabavam ficando nas mãos do diretor.

Os autores da *Nouvelle Vague* eram cineastas e críticos de cinema que escreviam na revista *Cahiers du Cinéma* dos anos 50, como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette e François Truffaut. Estes cineastas são até os dias de hoje autores de referência do cinema contemporâneo. Michel Marie explica em seu texto *A Nouvelle Vague* que a partir dos anos 60 tem início uma grande renovação da expressão artística no mundo todo e a *Nouvelle Vague* francesa inspirou propostas similares fora do país. Pode-se observar o aparecimento de novos cineastas em diversos países, trazendo um cinema de cunho pessoal e de baixo orçamento. Segundo o autor, “[...] no fim da década (1960), as *Nouvelles Vagues* transformaram a face da arte cinematográfica no mundo todo para lhe dar um aspecto frequentemente revolucionário”⁸.



Figura 4: Cena de *Os incompreendidos* (1959), um dos principais filmes da *Nouvelle Vague*.

As principais características estéticas da *Nouvelle Vague* francesa - também assimiladas por novos cinemas ao redor do mundo - foram as seguintes: produções baratas; valorização do acaso; ausência de regras na maneira de filmar; novas técnicas de montagem; narrativa não linear; temas ousados; pouco uso de estúdios; personagens marginais, e; não valorização do *star system* e de suas grandes estrelas, astros e “beldades”.

Simultaneamente à *Nouvelle Vague* na França, outros movimentos singulares que prezavam pela inovação e crítica social e se opunham aos grandes estúdios surgiram em diversos outros países. No Brasil, teve início o Cinema Novo, movimento cinematográfico integrado, entre outros, pelos cineastas Glauber Rocha e Ruy Guerra. “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” era o lema desse movimento, muitas vezes chamado de “cinema cabeça” ou “cinema autoral”. Contrapunha-se ao cinema de grandes estúdios e o mais importante para eles era

⁸ MARIE, 2003, p. 180

refletir nas telas a realidade social do período, como a pobreza, a desigualdade social e a ditadura militar que havia se instaurado no país, a partir de 1964.

Nos Estados Unidos, foi a chamada Nova Hollywood que iniciou o conceito de cinema de autor no país. A rebeldia dos jovens americanos fez com que os estúdios aceitassem financiar projetos de alguns jovens diretores e roteiristas, porém com orçamento limitado. Entre os principais diretores deste tipo de cinema, estão os novatos Martin Scorsese e Peter Bogdanovich e os já veteranos Stanley Kubrik e Robert Altman.

Na Inglaterra, o *Free Cinema* ou Cinema Livre, em português, surgiu antes mesmo da *Nouvelle Vague* Francesa. O nome é claramente uma menção ao fato de ele querer se libertar da indústria cinematográfica inglesa, que era considerada entediante e ultrapassada. Inspirado no cinema documental e no Neorrealismo Italiano, este foi um movimento que, utilizando-se de uma estética realista, se preocupava em retratar histórias que representavam o cotidiano e a realidade social do país.

Na Alemanha, nasce o Novo Cinema Alemão, no final da década de 1960. Era uma produção de fundo crítico que se opunha ao cinema de puro entretenimento, prevalecente nos anos após 1945. Esse cinema privilegiava os problemas sociais e políticos existente no país a partir da década de 1960 até 1980.

Nesta época, surge o conceito de *cinema de autor*, em que o principal responsável pelo filme é o diretor, que geralmente também é o roteirista. Mas há exceções, como explica Bernadet (1985), nos Estados Unidos, os autores nem sempre tinham responsabilidade sobre o roteiro e a montagem. Diferentemente, portanto, do que acontecia anteriormente, quando o produtor tinha controle total sobre os filmes e os diretores e roteiristas eram meros funcionários.

Outra característica defendida pelos críticos é a de que deveria haver uma unidade na obra do autor, mas esse assunto é controverso, pois, em geral, os cineastas costumam mudar de temas e estilos. Os diretores autores normalmente deixam marcas pessoais em suas obras, eles têm total liberdade sobre suas criações, não se prendem às regras das grandes produtoras da indústria cinematográfica. Os diretores da *Nouvelle Vague* financiavam parcialmente seus próprios projetos e eles acreditavam que o cinema, assim como a pintura e a literatura, é uma arte individual, apesar de que, de um modo geral, ele seja reconhecido atualmente como uma arte coletiva.

Pinheiro (2012) afirma que a ideia de cinema de autor está estabelecida entre o público, a crítica e a academia. Os fãs de cinema muitas vezes aguardam ansiosamente pela estreia de filmes dirigidos por determinados diretores famosos e consagrados pelo público ou pela crítica. É o que acontece com diretores como Steven Spielberg, Quentin Tarantino e Lars von Trier, por exemplo. Estes cineastas têm espaço garantido em festivais, em blogs e na imprensa especializada. Mas o autor chama a atenção para o fato de que a noção de autoria não chega plenamente resolvida no cinema, como é nas outras artes. Ele diz que a crítica precisa legitimar o autor de um filme, mas isso não é tão simples assim já que os filmes são produzidos por dezenas, às vezes centenas de pessoas.

Antes da *Nouvelle Vague*, os autores se viam em um impasse, se seguiam seus desejos como autores ou se cediam a pressão dos estúdios, que queria uniformizar o cinema, em um conflito entre arte e comércio. Pinheiro (2012) diz que “[...] o processo ocorre com tensões entre a necessidade de expressão pessoal e autoral e a pressão pela padronização do filme de apelo popular por parte dos estúdios”⁹.

Pinheiro (2012) explica que um artigo de 1948, escrito pelo crítico francês Alexandre Astruc, chamado *Câmera Caneta – Nascimento de uma nova vanguarda*, foi uma grande inspiração para a chamada política dos autores, elaborada pelos críticos da *Cahiers du Cinema*. A política dos autores surgiu nesta revista como um movimento da crítica cinematográfica que basicamente atribuía ao diretor o status de autor. Astruc, citado por Pinheiro (2012), argumenta que o cinema estava se tornando um meio de expressão tão complexo e sutil quanto a linguagem escrita. Para o crítico, o cinema estava se transformando em uma nova linguagem, que, aos poucos, se livrava da tirania do visual e se tornava um meio pelo qual o artista pode expressar suas ideias, sentimentos e pensamentos assim como fazem os escritores em seus romances e ensaios.

Posteriormente, a revista *Cahiers du Cinema* defenderia as diretrizes elaboradas por Astruc e, segundo Pinheiro (2012), a noção de cinema de autor se estabelece como discurso efetivamente na década de 1950. Para os cineastas da *Nouvelle Vague* que escreviam nesta revista, o verdadeiro autor de um filme é o diretor, aquele que coloca na película sua visão, seu estilo e, em geral, escolhe temas específicos. A força criativa do diretor esteve presente até mesmo em

⁹ PINHEIRO, 2012, p. 64

realizações de alguns diretores comerciais, que trabalharam sob as determinações dos grandes estúdios, como Orson Welles, John Ford e Alfred Hitchcock.

Todos estes autores e conceitos provocaram fortes mudanças no cinema mundial, que deixou de ser meramente uma indústria, controlada por grandes produtoras, que visavam principalmente ao lucro e ao entretenimento. Daí em diante passou-se a enaltecer também a expressão de seus autores e da sociedade que os rodeava. E é assim que se desenvolveu o movimento cinematográfico no qual o filme tema desta monografia se enquadra, o Novo Cinema Alemão, uma produção que tinha como característica a ruptura com o cinema tradicional, com o objetivo de desenvolver um novo cinema e não hesitava em fazer duras críticas ao país em que os cineastas viviam e à sociedade em geral.

CAPÍTULO 3

O NOVO CINEMA ALEMÃO

O Novo Cinema Alemão surgiu na década de 1960, na República Federal da Alemanha (RFA) e deixou como legado filmes que ficaram na história do cinema mundial, como *Fitzcarraldo* (1982) e *O medo devora a alma* (1974). Seus principais nomes são Wim Wenders, Werner Herzog e Rainer Werner Fassbinder, cineastas que não tinham medo de expor suas convicções e que até hoje seguem influenciando jovens entusiastas da sétima arte.

A sociedade alemã no período da Guerra Fria estava traumatizada pela derrota e pela crise do pós-guerra, como também pela sua participação direta ou indireta nos horrores do nazismo. Todas as classes sociais alemãs tinham se beneficiado da ditadura de Hitler e o apoiavam ou se silenciavam frente às barbaridades cometidas contra alguns grupos, principalmente judeus, ciganos e pessoas com deficiência.

Elias (1997) discorre sobre o problema do estigma e do sentimento de culpa legados pelo nazismo às gerações alemãs subsequentes ao período do nazismo. Ele afirma que essa culpa nunca deixou de pesar na sociedade alemã e que o passado foi apenas reprimido e não superado. Isso fazia parte de estratégias políticas e ideológicas impostas à Alemanha pelos países vencedores. Havia principalmente, por parte dos Estados Unidos, a ideia de que os alemães deveriam ser reeducados. Os americanos consideravam o nazismo como uma doença; precisavam, então, curar os alemães desse mal, isolando-os de qualquer influência do passado recente.

Por essa razão, a população em geral passa por uma fase de melancolia, introspecção e, principalmente, silêncio. A geração que viveu a experiência do pós-guerra pouco queria explicar às gerações seguintes sobre as vivências e participação na guerra. Este silêncio também se refletia no cinema da RFA deste período. Logo após a Segunda Guerra Mundial, os filmes feitos na Alemanha em nada se assemelhavam com o criativo cinema expressionista de F. W. Murnau e Fritz Lang do início do século XX. O público desta época manifestava interesse por filmes com temáticas despretensiosas e que tratavam de assuntos leves.

Apesar do sucesso desses filmes populares nos anos 50, com o tempo o público foi ficando mais exigente, já que essas obras eram convencionais e com pouca relevância artística. Em geral, eram filmes românticos, pornografia leve, comédias, biografias e musicais, quase sempre com finais felizes, para que a população esquecesse dos problemas causados pela guerra.

Um dos motivos que fizeram com que a situação da Alemanha dessa época ficasse nessa situação lamentável foi o fato de que, durante o período nazista, uma grande quantidade de artistas da indústria cinematográfica teve que deixar seu país. Os aclamados diretores Fritz Lang e F. W. Murnau e a atriz Marlene Dietrich são alguns dos nomes que deixaram a Alemanha rumo aos Estados Unidos. Outro motivo é que a derrota na guerra fez com que o país ficasse em péssima situação econômica. O surgimento da televisão também fez com que o público no cinema diminuísse consideravelmente. Porém, nos anos 60, a situação econômica do país estava restabelecida, época em que ocorria o chamado “milagre econômico”, fato que demorou para produzir impacto na qualidade da produção cinematográfica.

Como já falado, o final da década 60 e os anos 70 foram um período em que, no mundo inteiro, sentia-se uma necessidade de mudança e de renovação. E foi nesta década que os escritores, cineastas e artistas alemães de modo geral começaram a realizar obras com uma perspectiva crítica sobre a época da II Guerra Mundial e, assim, tentar compreender o que realmente ocorreu. As obras cinematográficas do Novo Cinema Alemão provocaram uma mudança no meio artístico ao tratar da realidade do país que estava começando a se reerguer economicamente após 1945, agregando, portanto, uma perspectiva crítica sobre o cinema do pós-guerra.

Em fevereiro de 1962, em Oberhausen, uma cidade da Alemanha onde acontecia o oitavo Festival Internacional de Curtas (*Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*), 26 jovens diretores, por meio de um manifesto, vão proclamar o fim do cinema comercial alemão. Estes cineastas estavam familiarizados com a teoria do cinema de autor e com a *Nouvelle Vague* francesa. O Manifesto de Oberhausen deu início ao novo estilo cinematográfico, que alinhava cinema de arte a premissas de cunho social. Encabeçado por Edgar Reitz e Alexander Kluge, o manifesto afirmava que "O velho cinema está morto. Acreditamos no novo"¹⁰.

Manifesto de Oberhausen

O colapso do cinema convencional alemão finalmente elimina a base econômica do modo de fazer cinema cuja atitude e prática nós rejeitamos. Com isso, o novo cinema tem chance de nascer.

Os curtas-metragens alemães de jovens autores, diretores e produtores receberam recentemente um grande número de prêmios em festivais internacionais. Esses trabalhos e sucessos mostram que o futuro do cinema alemão está nas mãos daqueles que têm provado que falam uma nova linguagem cinematográfica.

¹⁰ Disponível em: <<http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2014/04/o-cinema-alemao-entre-arte-e-industria.html>>. Acesso em: 11 jun. 2016

Tal como em outros países, o curta-metragem se tornou na Alemanha uma escola e base experimental para o longa-metragem.
Declaramos nossa intenção de criar o novo longa-metragem alemão.
Esse novo cinema necessita de novas liberdades. Liberdade em relação às convenções da indústria estabelecida. Liberdade em relação à influência externa de parceiros comerciais. Liberdade em relação ao controle por grupos de interesse especiais.
Temos concepções intelectuais, formais e econômicas, concretas a respeito da produção do novo cinema alemão. Enquanto coletivo, estamos preparados para assumir riscos financeiros.
O velho cinema está morto. Acreditamos no novo.
Oberhausen, 28 de fevereiro, 1962

O Grupo Oberhausen ponderava que o cinema deveria desenvolver inovações fílmicas e abarcar, dentre outros pontos, documentação social, questões políticas, preocupações educacionais, temas que quase nunca eram tratadas nas produções cinematográficas da época. Apesar de a temática e o estilo dos filmes variarem muito de acordo com cada autor, geralmente eram retratados os problemas da juventude, a solidão e a inadequação ao modelo proposto por uma sociedade antiquada, quase sempre mostrados de maneira pessimista. Os filmes desta época repercutiam os problemas do passado da Alemanha com a intenção de compreender e reformular o presente, examinavam o pós-guerra e a reconstrução de seu país de uma forma pessoal, de acordo com cada autor.

O cineasta Kluge foi um dos que assinaram o Manifesto de Oberhausen. Além de diretor de cinema, era também escritor e crítico social. Enquanto fazia seu mestrado em Frankfurt, tornou-se amigo do filósofo Theodor Adorno, que o incentivou a começar uma carreira no cinema e o apresentou a Fritz Lang, com quem chegou a trabalhar como assistente em um de seus filmes, *O tigre da Índia* (1959). O primeiro filme dirigido por Kluge foi *Brutalidade em Pedra* (1961), um curta de 12 minutos em preto e branco que era contrário ao cinema comercial alemão da época. Com essa produção, Kluge, o primeiro diretor a explorar o passado nazista, mostra a arquitetura neoclássica de dimensões desproporcionais de seu país, acompanhado de uma narração com comentários nazistas.

Posteriormente, os diretores que mais se destacaram no Novo Cinema alemão foram Werner Herzog, Wim Wenders e Rainer Werner Fassbinder. Devido aos trabalhos destes três diretores, os filmes alemães ganharam reconhecimento internacional e surgia dentro do país o conceito de cinema de autor. A partir do final dos anos 80, pode ser observado o declínio do novo cinema alemão, principalmente depois da morte de Fassbinder por overdose de cocaína e medicamentos, em 1982. Seu legado, não obstante, se mantém.

Werner Herzog é um dos mais importantes remanescentes da grande era do cinema europeu, realizador de filmes essenciais do tempo do pós-guerra. O cineasta havia se recusado a assinar o Manifesto de Oberhausen, afirmando que era uma imitação da *Nouvelle Vague* francesa e que os realizadores que assinaram o documento eram medíocres e acabariam sendo esquecidos pela história. Mas, apesar da recusa em assinar o manifesto, muitos críticos o consideram o cineasta mais significativo do Novo Cinema Alemão ou o “mais alemão” dentre os outros diretores deste grupo.

Herzog é conhecido por realizar filmes grandiosos e muitas vezes fazia com que seus atores atuassem além de seus limites. Muitos de seus filmes mostram personagens fortes e obscuros, como em *Aguirre – A cólera dos deuses* (1972), filme que conta a história de um conquistador louco, interpretado por Klaus Kinski. Com este ator, faria mais quatro filmes e teria uma relação conflituosa, porém produtiva. A relação entre os dois seria retratada no documentário *Meu melhor inimigo* (1999).

Entre os filmes conhecidos do diretor, pode ser lembrado *O enigma de Kaspar Hauser* (1974) que narra a história de um rapaz que passou grande parte de sua vida em cativeiro, sem conhecimento do exterior. Para este papel, Herzog escalou um ator que passou a maior parte de sua vida internado em uma instituição para doentes mentais. *Fitzcarraldo* (1982) é um filme megalomaníaco sobre um homem extremamente determinado que quer construir uma ópera em plena floresta amazônica. Em *Nosferatu – O vampiro da noite* (1979), Herzog faz uma homenagem à produção de mesmo nome de F. W. Murnau. O filme é considerado por muitos críticos tão bom ou até melhor do que o original, um feito muito difícil de acontecer com refilmagens.



Figura 5: Cena de *Fitzcarraldo* (1982) em que um barco é arrastado morro acima.

Herzog também é escritor, ator, dirigiu óperas e continua a produzir filmes de ficção, mas mais recentemente, tem se dedicado a dirigir documentários como *O homem urso* (2005), *Encontros*

do fim do mundo (2007) e *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010). Tem uma carreira de sucesso nos Estados Unidos, atuando e dirigindo filmes no país. Mesmo que este diretor seja considerado polêmico e tenha sido alvo de desaprovação por conta de seus temas e especialmente no que diz respeito às circunstâncias em que muitos de seus filmes são feitos, Herzog é um dos nomes mais importantes deste período do Novo Cinema Alemão, tendo sido premiado diversas vezes por seu trabalho e sendo aclamado pelos críticos.

Outro cineasta que iniciou sua carreira durante o Novo Cinema Alemão é Wim Wenders. O diretor, que sempre procurou fazer um cinema autoral e singular, é um dos realizadores alemães com maior fama internacional. Seus filmes de ficção apresentam tomadas longas e lentas e quase sempre contam com personagens de trajetórias incertas e em constante crise existencial. O diretor ficou conhecido durante os anos 70 por sua trilogia *On the road*. São três dramas sobre transformação emocional e a busca por si mesmo, em jornadas de descobertas e transformações. Esses filmes demonstram a fascinação do diretor pelas paisagens, em sua maioria da Alemanha Ocidental.

O primeiro filme da trilogia foi *Alice nas cidades* (1974), o quarto longa-metragem do diretor alemão, considerado até hoje um de seus melhores trabalhos. Conta a história de um escritor que acaba se vendo responsável por uma menina deixada com ele por sua mãe. Zamberlan (2012) afirma que a viagem dos dois em busca da avó da criança representa o sentimento de não pertencimento a lugar algum, a falta de uma pátria, sentimento que se desenvolve entre os alemães após a Segunda Guerra Mundial. *Movimento em falso* (1975), o único filme da trilogia filmado em cores, retrata a história de um escritor que ganha da mãe uma passagem de trem para que ele ganhe inspiração e durante a viagem ele conhece personagens singulares. *No decurso do tempo* (1976) é um filme sobre um projecionista itinerante que viaja por pequenas cidades da Alemanha e inicia uma amizade com um homem que acaba de se separar da mulher.



Figura 6: Cena de *Alice nas cidades* (1974).

Outros filmes importantes deste diretor, que até mesmo lhe proporcionaram prêmios de alguns dos principais festivais internacionais de cinema, são *O estado das coisas* (1982), pelo qual conquistou o Leão de Ouro no Festival de Veneza; *Paris, Texas* (1984), que lhe rendeu a Palma de Ouro no Festival de Cannes; e *Asas do desejo* (1987) pelo qual ganhou o prêmio de melhor diretor também no Festival de Cannes. Wenders também é muito conhecido por seus documentários, tendo concorrido ao Oscar três vezes, a primeira vez por *Buena Vista Social Club* (1999), sobre o grupo musical cubano de mesmo nome, depois por *Pina* (2011), sobre a coreógrafa de dança contemporânea Pina Bausch e, mais recentemente, por *O sal da terra* (2014) sobre o fotógrafo Sebastião Salgado.

Para concluir, o nome mais prolífico do Novo Cinema Alemão e diretor do filme tema deste trabalho, Rainer Werner Fassbinder. O cineasta realizou 42 filmes em apenas 14 anos, um feito extraordinário e de dar inveja a qualquer diretor, isso sem contar séries de TV e peças de teatro. “Posso dormir quando estiver morto”, disse certa vez o diretor. Infelizmente, sua carreira foi interrompida por consequência de sua morte prematura em 1982, aos 37 anos.



Figura 1: Retrato de Fassbinder.

Em sua vida profissional, Fassbinder dirigiu e escreveu ou adaptou 15 peças de teatro, elaborou quatro produções radiofônicas, foi responsável por dois curtas metragens, 29 filmes para cinema, 15 produções para a televisão. Era o diretor, produtor e roteirista da maioria dos seus trabalhos, além de ter sido responsável pela fotografia, cenografia e edição de alguns deles. O cineasta também atuou, de figurante a protagonista, em vários de seus filmes e em produções de outros diretores.

CAPÍTULO 4

A OBRA DE FASSBINDER

Fassbinder acredita que seus filmes eram um processo de conhecimento de si mesmo, que suas obras refletiam sua personalidade. O autor pretendia fazer filmes que mostravam a realidade com honestidade e sem hipocrisia. No início dos anos 70, aos 25 anos, ele já era chamado de “criança-prodígio” pelos alemães.

Elsaesser (1980) explica que a maioria dos filmes do Fassbinder se concentra em relacionamentos interpessoais e em problemas de identidade social e sexual. O cineasta tinha mais interesse em retratar personagens contemporâneos e que viviam à margem da sociedade do que a burguesia europeia, diferente do que acontecia nos melodramas tradicionais, que geralmente mostravam pessoas de classe alta.

O diretor também costumava tratar de temas literários, de crítica social e do sofrimento humano. Fassbinder se preocupava muito com a maneira como deveria tratar seus personagens e os tratava com delicadeza, amor e compreensão. Em seus filmes eles nunca são julgados ou denegridos. Também é possível perceber que seu trabalho possui grande investimento na parte visual. O uso de câmera subjetiva e da câmera aparentemente desmotivada são movimentos que evidenciam o seu processo de significação cinematográfica.

Quando ao estilo do diretor, ele é conhecido por ser um grande diretor de cena; cada um de seus planos são minuciosamente planejados para causar um impacto visual nos espectadores. Seus primeiros filmes continham muitos planos lentos e estáticos. Os movimentos de câmera utilizados por Fassbinder e os elementos de cenografia contribuem para o entendimento do enredo tanto quanto os próprios personagens e seus diálogos. Seus filmes contavam com performances teatrais por partes dos atores, e quanto à fotografia, ele utilizava aproximações, distanciamento e panorâmicas. A montagem era cheia de elipses. O uso de espelhos em cena é uma marca do trabalho do diretor: o objeto é uma metáfora para o fato de que seus personagens não são mostrados como são, mas sim como se veem ou como gostariam de serem vistos.



Figura 2: Ali, personagem de *O medo devora a alma* (1974), sendo observado através do espelho.

Nos seus filmes, a homossexualidade, a imigração, a violência, o racismo e as drogas servem de inspiração para suas histórias melodramáticas, que na maioria das vezes contam grandes casos de amor. Era o cineasta dos excessos e do mundo marginal, um grande observador da realidade que rodeia o nosso cotidiano.

Em 1969, dirigiu *O machão* (1969), em que Fassbinder faz o papel de um imigrante grego que sofre discriminação, assim como a maioria dos estrangeiros vindos de fora da Alemanha. Este é o segundo filme do diretor e já é demonstrada nele a sua preocupação e o engajamento pelas causas sociais. O título do filme se refere à forma pejorativa pela qual os trabalhadores estrangeiros eram chamados.

Desde seu primeiro longa-metragem, *O amor é mais frio do que a morte* (1969), seu cinema se negava a ficar indiferente à realidade que o cercava e, por isso, sempre gerava polêmicas. Nessa primeira obra, Fassbinder conta a história de um trio criminoso em uma narrativa sobre roubos, assassinatos e prostituição. O diretor dedicou este filme a Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jean-Marie Straub, uma clara homenagem à *Nouvelle Vague* francesa. Esse filme, juntamente com *Os deuses da peste* (1969) e *O soldado americano* (1970), formam uma trilogia de filmes de gângster.

Um dos trabalhos do diretor que gerou muita polêmica e não agradou a certos grupos de direitos gays e organizações feministas, que o acusaram de homofobia, foi *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972). O filme conta a história de uma estilista de sucesso que tem como companhia sua assistente, a quem trata muito mal, desenvolvendo uma relação de sadomasoquismo. Então, ela se apaixona perdidamente por uma jovem modelo oportunista, que estava somente interessada em usá-la para ficar famosa. A partir deste filme, Fassbinder passou

a se dedicar a escrever roteiros que tinham mulheres como personagens principais, influenciado pelo trabalho do diretor Douglas Sirk, que também destinava às atrizes papéis de destaque.



Figura 3: Cena de *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (1972).

Esse filme foi originalmente escrito por Fassbinder como uma peça. Em 1982, no Brasil, ela foi estrelada por Fernanda Montenegro e Renata Sorrah, com direção de Celso Nunes. O diretor alemão começou a carreira artística no teatro e esse é um de seus trabalhos mais encenados. Em meados dos anos 60 conheceu, em um curso de artes dramáticas, a atriz Hanna Schygulla, que o influenciou a seguir carreira nos palcos. A atriz, posteriormente, viria a atuar em vários dos filmes do diretor. Em 1968, Fassbinder e outros atores decidiram sair de uma companhia de teatro que estava em decadência e criaram o grupo chamado Anti-Teatro.

Nos anos em que passou nesta companhia, o diretor desenvolveu relacionamentos com profissionais que continuariam a trabalhar com ele durante sua carreira no cinema. Fassbinder costumava usar o mesmo elenco em diferentes filmes. Os atores e atrizes se destacavam em ótimas performances e se transformavam de um filme a outro de forma surpreendente, ainda mais se levarmos em conta o fato de que o intervalo entre um filme e outro era muito curto.

No final da década de 1960, Fassbinder tornou-se conhecido em toda a Alemanha e foi chamado para escrever e dirigir peças fora de sua cidade, Munique. Vários trabalhos na área foram oferecidos a ele durante os anos 70. Ao mesmo tempo que escrevia e dirigia peças, o cineasta também escrevia e dirigia filmes, de modo que uma arte influenciava a outra. Muitos de seus filmes têm essa característica teatral, na forma de atuar, nas escolhas de cenário e na direção de arte em geral. Durante o período em que trabalhou no teatro, Fassbinder desenvolveu suas ideias sobre performance, criando uma estética que tem como objetivo examinar o indivíduo inserido dentro de um grupo social ou cultural. A partir de 1976, Fassbinder passou a se dedicar somente ao cinema e a televisão, deixando de trabalhar no teatro.

O diretor era famoso por seus melodramas, mas os gêneros de suas obras variavam. Fez filmes de gangster, de faroeste e de ficção científica. Também fazia adaptações literárias e teatrais. Em seu cinema, as emoções e os sentimentos humanos foram apresentados como consequência da tensão e da violência que cercam as vidas das pessoas, que são produtos da sociedade a que pertencem. O cineasta chocou a Alemanha conservadora de sua época, com seus filmes que eram uma crítica profunda a todas as classes sociais, à política de todas as ideologias, ao passado e ao presente do povo alemão.

Segundo Cheshire (2014), o trabalho do cineasta se dividia basicamente em três fases. A primeira fase foi a dos *gangsters*. Este período durou apenas dois anos, mas Fassbinder fez dezenas de filmes com baixíssimo orçamento, sempre com seus companheiros do Anti-teatro. A segunda fase é a dos *melodramas*, quando descobriu o trabalho de Douglas Sirk. Ele passou a fazer produções pensando em audiências fora da Alemanha, revitalizando e adaptando o cinema hollywoodiano de Sirk. Nesta fase, as obras tratavam de tensões e desigualdades sociais e contavam com mais apoio financeiro. A terceira fase é a fase internacional, quando o cineasta se tornou conhecido mundialmente como um *auteur*.¹¹ Seus últimos trabalhos eram reflexos das grandes oportunidades que lhe surgiram. A partir daí, continuou fazendo melodramas, mas focados na Alemanha do pós-guerra e do milagre econômico.

O mundo por um fio (1973) foi sua única experiência no gênero de ficção científica, uma produção para TV que lhe rendeu uma audiência bem maior do que ele estava acostumado a ter com suas produções no teatro e no cinema. Na televisão, seu trabalho de maior destaque foi *Berlim Alexanderplatz* (1980), uma minissérie com 14 episódios, baseada no romance homônimo escrito por Alfred Döblin. Um retrato da Berlim dos anos 20, cidade que estava em crise econômica por consequência da derrota na guerra, vista pelos olhos de um malandro, que sobrevive de bicos. Muitos críticos avaliam que este trabalho seja a obra-prima de Fassbinder.

Alguns de seus filmes mais conhecidos são *O medo devora a alma* (1974), que examinarei no último capítulo desta monografia, *O direito do mais forte à liberdade* (1975) e a trilogia “BRD” (referindo-se à República Democrática da Alemanha), da qual fazem parte *O casamento de Maria Braun* (1979), *Lola* (1981) e *O desespero de Veronika Voss* (1982). O primeiro é uma metáfora que tem como objetivo tratar das experiências da guerra, pós-guerra e do milagre econômico. Esta obra nos mostra a vida de uma mulher durante dez anos, desde seu casamento

¹¹ Auteur é um cineasta cujo estilo individual e total controle dos elementos da produção dão a um filme o seu estilo profissional.

ao desaparecimento de seu marido na guerra e depois à sua ascensão como uma mulher de negócios.



Figura 4: Cena de *O direito do mais forte à liberdade* (1975)

O direito do mais forte à liberdade (1975) conta a história de um jovem ingênuo – interpretado por Fassbinder - que trabalhava fazendo performances em um circo. Assim que perde o emprego, ganha na loteria e fica amigo de alguns homens ricos e esnobes, começando um relacionamento amoroso, porém tumultuado com um deles. O filme é passado dentro do mundo gay, do qual Fassbinder fazia parte, mas é interessante perceber que, apesar de praticamente todos os personagens do filme serem homossexuais, esta questão não é o centro da história, mas sim um retrato sobre o conflito entre a classe trabalhadora e a classe alta no contexto do capitalismo em que esta última oprime e ilude os pobres para continuar sempre no poder.

Seu último trabalho foi *Querelle* (1982), uma adaptação do livro homônimo de Jean Genet. Este filme claramente se difere dos trabalhos anteriores do diretor. Em termos estéticos, a cenografia, o figurino, a fotografia e iluminação, a música, o diálogo e a atuação são bastante singulares. O cineasta morreu sem ver a repercussão de seu filme polêmico. Esta produção desconstrói alguns ideais de masculinidade socialmente construídos. Fassbinder foi um dos precursores do que viria a ser conhecido como *New Queer Cinema*. Um cinema de cunho político e esteticamente inovador que surgiu na Inglaterra e nos EUA nos anos 90. Os filmes, dirigidos em sua maioria por homossexuais, são provocativos e têm o objetivo de apresentar novos olhares e trazer discussões sobre a realidade dos gays.



Figura 5: Brad Davis em *Querelle* (1982).

Fassbinder concorreu e ganhou diversos prêmios durante sua carreira no cinema. Foi o vencedor do Urso Dourado do Festival de Berlim com *O desespero de Veronika Voss* (1982). No mesmo festival ganhou outros prêmios pelos filmes *Por que deu a louca no Sr. R.?* (1970), *O casamento de Maria Braun* (1974) e *Effi Briest* (1974). No Festival de Cannes ganhou os prêmios FIPRESCI (dado pela Federação Internacional de Críticos de Cinema) e do Júri Ecumênico por *O medo devora a alma* (1974). No Festival de Veneza, ganhou o prêmio especial OCIC (dado pela Organização Católica Internacional pelo Cinema e Audiovisual) por *Berlin Alexanderplatz* (1980).

O fato de Fassbinder ter realizado tantos filmes em um período de tempo tão curto faz com que nos perguntemos: caso tivesse dedicado mais tempo para cada obra, elas teriam feito mais sucesso? O autor, entretanto, tinha consciência do poder de uma história simples, porém bem contada. Seu objetivo era contar histórias com o máximo de sentimento possível. Ele era um cineasta que gostava de arriscar; se algo desse errado em algum filme que estava trabalhando, ele diria que consertaria no próximo.

Conhecido na Alemanha como “Fassbinder, o inimigo de todos”, o diretor afirmou que o motivo disso era porque ele expressava por meio de sua obra como as instituições da sociedade são desumanas e, segundo ele, isso desagradava a muitas pessoas.

Mas não eram apenas os filmes do diretor que causavam polêmica entre os alemães; sua vida particular também era o motivo pelo qual Fassbinder não saía dos jornais e revistas da época. Viciado em drogas, era conhecido por seu temperamento forte, diziam que não dormia, que era mal-humorado e que tratava mal sua equipe. Bissexual assumido, chegou a ir para os tribunais por conta de uma relação com um adolescente, que depois viria a se suicidar no apartamento

do cineasta. Seu namorado, El Heidi ben Salem, ator principal de *O medo devora a Alma* (1974) também cometeu suicídio.

Pouco depois de sua morte, o cineasta acabou sendo esquecido da história do cinema. Provavelmente muitos alemães se sentiram aliviados pelo fato de não terem mais que lidar com seus filmes provocativos. Porém, mesmo sendo conhecido por ser um diretor tão controverso, Fassbinder continua a influenciar cineastas mundo afora. Alguns dos diretores que mais se inspiram em seu trabalho são Pedro Almodóvar, Todd Haynes, Gaspar Noé, Karim Aïnouz e François Ozon, que adaptou uma peça de Fassbinder para o cinema, *Gotas d'água em pedras escaldantes* (2000).

CAPÍTULO 5

O MELODRAMA DE SIRK E DE FASSBINDER

O alemão Douglas Sirk era um dos maiores ídolos de Fassbinder e em sua opinião nenhum outro diretor chegou aos pés dele. Para Fassbinder, o cinema deveria ser “sangue, lágrima, violência, ódio e amor”¹², ingredientes sempre presentes nos melodramas de Sirk. Segundo ele, “[...] Douglas Sirk fez os filmes mais cuidadosos que já vi, filmes de alguém que ama os semelhantes e não os deprecia, como nós”¹³.

Fassbinder disse uma vez que, depois de assistir aos filmes de Sirk, percebeu que o amor parecia ser o melhor, o mais sorrateiro e o mais efetivo instrumento de opressão social. O realizador chegou a trabalhar como assistente de direção de seu ídolo nos anos 70 e atuou em seu último filme, o curta-metragem *Bourbon Street Blues* (1978).

Carlos e Guimarães (2012) abordam a vida e obra de Sirk. Segundo eles, o cineasta, assim como Fassbinder, começou sua carreira no teatro e somente depois foi para o cinema. Durante os anos de 1920, quando a Alemanha se via em uma grande crise financeira, o jovem, que na época ainda se chamava Detlef Sierck, era diretor de uma importante companhia de teatro do país, conhecido por seu repertório sofisticado, mas de apelo comercial. Desafiou o conservadorismo com montagens ousadas como a *Ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht e Kurt Well.

Nos anos 30, Sirk deixa a Alemanha e vai para os Estados Unidos à procura de melhores condições de trabalho, pois já não estava mais à vontade com o clima que se instalou em seu país com a escalada do nazismo. Era cada vez mais difícil para ele conseguir alguma liberdade para trabalhar no teatro, pois era casado com a atriz judia Hilde Jarry e também por suspeitarem de que era simpatizante da esquerda. Nos Estados Unidos, Sirk dirige alguns filmes que não lhe rendem grande sucesso. Ele e sua mulher voltam para a Alemanha após a guerra, mas percebem que lá não há perspectivas de trabalho.

Ao retornar novamente aos Estados Unidos, Sirk assina um contrato com a Universal International e foi a partir daí que o diretor começou a traçar o perfil de suas obras e definir um estilo próprio. Colocou as mulheres no centro de suas tramas; começou a usar o technicolor, que na época eram utilizados apenas em filmes de aventura ou em musicais, e; produziu filmes que eram basicamente sátiras sociais ou comédias de costumes. Sirk deu início a um novo

¹² TÖTEBERG (org.) 1988, p.13

¹³ Idem, ibidem

gênero tipicamente americano, o melodrama *flamboyant*, ou flamejante, marcados pela intensidade dos dramas representados e pela direção de fotografia que era baseada em choques cromáticos. Um estilo de cinema extravagante, com cores saturadas em tons primários, música abundante, emoções extremadas e muitas lágrimas.



Figura 6: O uso de technicolor e cores primárias em *Tudo o que o céu permite* (1955).

Na década de 1950, Sirk fazia, com seu cinema, um retrato dos costumes da sociedade americana daquela década. Carreiro (2010) diz que o filme *Tudo que o céu permite* usava como moldura o melodrama para fazer uma crítica à sociedade preconceituosa que impede que as pessoas vivam da maneira que elas bem entendam. Graças a filmes como este, Douglas Sirk se tornou um influente cineasta dos Estados Unidos.

Os filmes de Sirk mostravam assuntos como problemas familiares, casais em crise, tragédias, doenças, neuroses e conflitos sociais. Vinte anos depois, seus temas e estilo acabaram influenciando o cinema do jovem diretor Fassbinder.

O medo devora a alma (1974) é particularmente influenciado por *Tudo que o céu permite* (1955) de Sirk. Neste último, o diretor ataca a hipocrisia social que impede o relacionamento amoroso entre pessoas de classes sociais e idades diferentes. A protagonista deseja ser amada e não quer viver a vida que a sociedade deseja para ela, mas sim a vida que ela quer. Todos esperam que Cary, uma viúva de mais de 40 anos, se case com um senhor de sua idade, mas ela conhece o jardineiro Ron, 15 anos mais novo que ela. Ambos se apaixonam. Assim como em *O Medo Devora a Alma*, todos são contra o relacionamento, incluindo seus filhos.



Figura 7: Cary e Ron em cena romântica de *Tudo o que o céu permite* (1955).

Fassbinder pensou em fazer uma refilmagem mais literal de *Tudo o que o céu permite* (1955), e chegou até a elaborar um rascunho do que seria seu projeto. Mas acabou optando por usar a referência do filme de Sirk de forma menos evidente. Mesmo assim, faz claras alusões a cenas da produção de Sirk, como aquela em que Emmi vai apresentar seu companheiro à família e o filho chuta a televisão com muita raiva.

Esta ação é uma clara homenagem ao filme de Sirk, pois quando a viúva Cary apresenta seu jovem namorado aos filhos, eles ficam furiosos, depois fazem com que a mãe cancele o casamento, mas quando natal se aproxima ela fica sozinha, e recebe a notícia que sua filha vai se casar e que seu filho vai estudar fora. De presente de natal, Cary ganha deles uma televisão, como se este objeto pudesse substituir a companhia de alguém.

Segundo Carlos e Guimarães (2012), Sirk fazia filmes em que as mulheres comandam a ação, um estilo de filmes que ficou conhecido como *woman's films*, do qual Sirk e Fassbinder são os principais nomes. Como disse o diretor Fassbinder, “[...] nos filmes de Sirk as mulheres pensam”¹⁴. Ele diz que jamais tinha visto isso acontecer em nenhum outro filme de nenhum outro diretor. “Nos outros as mulheres até reagem, fazem algo, pois as mulheres sempre fazem, mas com Sirk não, elas pensam”¹⁵, disse o jovem diretor.

O melodrama tradicionalmente apresentava as personagens femininas submissas e dependentes dos homens, pais, maridos e filhos. Mas os melodramas de Sirk e Fassbinder rompem com esses valores patriarcais. Fassbinder afirma que leva as mulheres mais a sério do que os outros cineastas. Na sua opinião, elas não têm apenas a função de objeto para motivar a ação dos personagens masculinos. “Mostro justamente que as mulheres são obrigadas, muito mais que os homens, a recorrer a meios em parte repugnantes para escapar desta função de objeto”¹⁶.

¹⁴ TOTEBERG, 1986, p.16

¹⁵ Idem, ibidem

¹⁶ Idem, ibidem

Visto por muitos como um diretor polêmico, essa sua visão das mulheres foi o motivo que lhe deu a fama de misógino, segundo ele.

Os filmes de Sirk e Fassbinder fazem críticas ferrenhas aos valores conservadores e aos preconceitos. Utilizando o melodrama para garantir a empatia de qualquer espectador que já tenha sofrido algum tipo de preconceito, os dois filmes se tornaram referência entre os cinéfilos que defendem grupos sociais desprivilegiados.

A palavra melodrama é junção da palavra grega *melos* (som) e da latina *drame* (drama). O estilo surgiu como ópera teatral e depois encontrou seu espaço no cinema. Dias (2010) afirma que grande parte da estrutura formal utilizada para a organização de espetáculos do gênero foi levada para o cinema. A maneira exagerada de atuar, os clichês narrativos e valores sociais presentes em um, foram para o outro. No cinema, o melodrama encontra alguns privilégios que no teatro não tinha, como a rápida articulação de tempo e espaço, possibilidades de trucagem e a produção seriada, que possibilita o aproveitamento de argumentos, cenários e atores para diferentes filmes.

Cordeiro (2005) diz que no melodrama há questões como o exagero ou o excesso, o moralismo e a vitória do justo. O autor observa, ainda, que há uma diferença entre o melodrama em si e o chamado cinema narrativo clássico de Hollywood. Este último, segundo Bordwell (1985), trabalha com personagens psicologicamente bem definidos que buscam alcançar um objetivo. Já o melodrama vai contra essas ideias, por causa de seus excessos.

Oroz (1992) considera que o melodrama trabalha com dois tipos de amor. O amor do homem e da mulher, cujo fim é o matrimônio e que não passa do reflexo das relações de produção da sociedade e do patriarcado. O outro tipo de amor está estreitamente ligado à renúncia. O amor/sacrifício é importantíssimo para a conquista do céu.

Desde a época do cinema mudo, o melodrama é um gênero de grande sucesso por seu impacto na emotividade e no envolvimento das pessoas, o que gera maior identificação do público com os personagens que em geral sofrem por certos comportamentos agressivos de outros contra eles.

É interessante observar que apesar de que *Tudo que o céu permite* (1955) e *O medo devora a alma* (1974) tenham sido feitos em um intervalo de quase 20 anos, o preconceito continuou praticamente o mesmo durante aqueles anos. Na verdade, o filme de Fassbinder é ainda mais duro que o de Sirk, pois não trata somente da diferença de idade e financeira entre a mulher o

homem, mas também de questões raciais. Hoje, quase 40 anos depois do filme de Fassbinder, preconceitos como os retratados nas obras continuam existindo.

O filme de Sirk também serviu de inspiração para um filme mais recente, *Longe do paraíso* (2002), do diretor Todd Haynes. Passado nos Estados Unidos nos anos 50, narra a história de um casal, considerado modelo na cidade; ele um executivo influente na região onde moram, e ela uma dona de casa que se dedica integralmente ao lar. Porém, essa vida aparentemente perfeita aos olhos dos outros começa a se desfazer quando a mulher descobre que seu marido é gay e têm casos esporádicos com homens. Depois disso a mulher acaba se envolvendo com seu jardineiro, que é negro, o que deixa os moradores da cidade revoltados.



Figura 8: Cena de *Longe do Paraíso* (2002).

A personagem principal é hostilizada apenas pela suspeita de que tenha tido relações afetivas com seu jardineiro negro. Neste filme, o diretor, que também é o roteirista, faz uma crítica à sociedade americana dos anos 50, que afirmava que a mulher deveria ser submissa ao homem. Além disso, *Longe do paraíso* (2002) também trata do preconceito racial e da questão da homossexualidade. É interessante chamar a atenção para o fato de que apesar de a homossexualidade ser extremamente condenável na sociedade da época, o marido parece conseguir não ser alvo de preconceitos em relação a sua sexualidade, decidindo assim se separar da mulher e ir morar com um homem. Mas a mulher não consegue concretizar sua relação com o jardineiro. O casal percebe que nem mesmo se os dois se mudassem de cidade poderiam ficar juntos.

O gênero melodrama é contínuo no campo cinematográfico, como pode ser observado pela realização de filmes desse gênero em épocas diferentes e por cineastas distintos, cada um renomado em seu estilo, clássico ou moderno. Também é significativo por mostrar que mesmo com o passar dos anos, o melodrama continuou sendo repercutido por realizadores e pelo público.

CAPÍTULO 6

O MEDO DEVORA A ALMA

Um dos principais filmes de Fassbinder é o melodrama *O Medo Devora a Alma*, que conta a história de Emmi, uma viúva que começa a namorar Ali, um homem mais de 20 anos mais jovem, de origem africana, negro e muçulmano. Todos são contra este relacionamento, inclusive os filhos de Emmi e algumas pessoas do círculo de amizade de Ali.

O título original de *O Medo Devora a Alma*, *Angst essen Seele auf*, significa “o medo devorar alma”. A frase incorreta do ponto de vista gramatical é uma referência à dificuldade que o imigrante marroquino tem em aprender o idioma alemão. O filme aborda os problemas que os imigrantes de países pobres têm que enfrentar na então Alemanha Ocidental. Explicita aspectos que aquele povo não queria ver, como a xenofobia dos alemães contra os estrangeiros e o racismo.

Elias (1997) diz que na Alemanha existe uma longa tradição que faz as pessoas se segregarem em relação a grupos de fora, rejeitando-os. É interessante perceber que a xenofobia demonstrada nesse filme dos anos 70 resiste até hoje como mostra pesquisa divulgada pelo site Deutsche Welle¹⁷. A xenofobia na Alemanha estaria tornando-se uma tendência; a rejeição contra os estrangeiros com uma “trivialidade preocupante”, afirma o psicólogo que avaliou a pesquisa.

Segundo a teoria racial nazista, os alemães, bem como outros povos nórdicos, seriam considerados “arianos”. Os nazistas acreditavam que eles eram uma “raça superior” e destinados a comandar todas as pessoas. Durante a Segunda Guerra houve o genocídio, chamado de “limpeza étnica”, criado com o objetivo de exterminar as raças e grupos sociais que eles consideravam inimigos, entre eles judeus e ciganos. O ideal de pureza da raça, uma característica do nazismo, considerava que as chamadas “raças inferiores” e as pessoas com deficiências representavam um perigo para a “raça ariana”.

Podem ser observados no filme de Fassbinder alguns comportamentos herdados da época em que o país era nazista. O pai de Emmi fez parte do partido de Hitler e foi contra o relacionamento com o falecido marido dela, um imigrante polonês. Emmi, apesar de parecer inicialmente ser desprovida de preconceitos, mostra certa nostalgia em relação a Hitler, levando Ali para almoçar após o casamento deles no restaurante que o ditador costumava frequentar.

¹⁷ FÜRSTENAU, 2009.



Figura 9: Emmi e Ali comemoram o casamento em restaurante sofisticado.

São assuntos que o diretor joga na tela sob a capa de uma atmosfera romântica, para que o espectador não fuja desse encontro consigo mesmo e repense seus comportamentos e suas crenças. Fassbinder trata dos problemas raciais da sociedade europeia que se sente invadida por uma grande quantidade de estrangeiros que buscam oportunidades em trabalhos subalternos.

Hall (2004) afirma que, por consequência da globalização, as identidades culturais estão em crise; isto acontece porque as identidades são contraditórias e se cruzam entre si. O autor traz a concepção de sujeito sociológico que trata da complexidade do mundo moderno e afirma que o sujeito se forma na relação com outras pessoas que este indivíduo considera importante para ele.

No filme, Ali tem a imagem da nação sempre presente em sua mente e em seu coração, como quando cita que “o medo devora a alma”, um ditado comumente repetido em seu país, que Fassbinder escolheu como título do filme. De acordo com Hall (2004), isto seria um modo de compartilhar da narrativa da nação. Por outro lado, Ali está formando uma nova identidade quando, ao atender aos desejos da esposa alemã, aceita que o cardápio da boda seja de um famoso restaurante alemão.

Isto não se dá sem conflito. Ali parece sempre aceitar os hábitos da esposa, inclusive os gastronômicos, mas se revolta um dia, por causa de um *couscous* que a esposa lhe negara. Emi, também, é muito solícita com o marido, certa vez até chama os amigos dele para beber e jogar em sua casa, com música árabe. Isto a levará, provavelmente, a adquirir aos poucos outra identidade, por se relacionar com um marroquino. Depois, no entanto, ela se recusa a fazer o prato que não é alemão, recusando naquele momento outra identidade.



Figura 10: Reunião com música árabe na casa de Emmi.

Fassbinder mostra ao longo da produção vários elementos culturais tanto de imigrantes como de alemães e os conflitos de identidade. No próprio título do filme, o diretor apresenta um elemento que é um ditado popular marroquino e um conflito que é a dificuldade do imigrante de pronunciar adequadamente o provérbio. Outros elementos que aparecem no filme são: da culinária, o cuscuz marroquino; da arte, a música árabe, e do idioma, a expressão kif-kif, que significa algo como “tanto faz”.

Também é mostrada no filme uma mudança do papel dos judeus, que tinham sido vítimas de preconceito no país, para uma atitude discriminatória. No caso, um comerciante judeu destrata Ali por ele ser árabe, afirmando não entender o seu alemão carregado de sotaque, uma maneira comum na Europa de menosprezar os estrangeiros. Mesmo antes da Segunda Guerra Mundial, judeus e árabes não tinham um relacionamento amigável, principalmente por questões religiosas. Após o fim do regime nazista, essa antipatia aumentou, principalmente por consequência da criação do Estado de Israel.



Figura 11: Comerciante judeu destrata Ali.

Muitos judeus deixaram de morar na Europa, principalmente na Alemanha, em função da perseguição dos nazistas e posterior criação dos campos de extermínio. Alguns aderiram ao movimento sionista, que defende a autodeterminação do povo judeu e a volta dos judeus para a Terra Prometida. Eles conseguiram um Estado próprio, o Estado de Israel, por resolução da ONU, que dividiu a Palestina entre árabes e judeus. Isso gerou grandes problemas, pois os árabes que viviam na região do Oriente Médio, principalmente os palestinos, não reconheceram esse Estado judeu. Até hoje pode ser vista essa divergência entre os dois povos. Os judeus vivem em condições de vida geralmente melhores; Israel é considerado um país relativamente desenvolvido, mas a população árabe dos países vizinhos, sobretudo na Faixa de Gaza, vive em extrema pobreza.

Em seus filmes, Fassbinder retratava os comportamentos discriminatórios praticados pelos diferentes grupos, inclusive os desprivilegiados, e por essa razão recebia críticas de feministas, gays, direitistas, dentre outros. Com relação à discriminação manifestada pelo comerciante no filme, o cineasta explicou em entrevista que, após a pacificação da Alemanha, os alemães conservaram os mesmos preconceitos de antes contra os judeus, mas que estes também adquiriram comportamentos discriminatórios contra determinados grupos. Embora o cineasta procurasse se defender das críticas, não cedeu a pressões e por toda a sua carreira sempre apontou as falhas da sociedade.

Na primeira metade do filme, o casal protagonista do filme tem muita afinidade e aparentemente se ama, mesmo com preconceito e hostilidade de toda parte. Na segunda metade, depois de voltarem de umas férias tiradas para fugir do preconceito, os familiares, vizinhos e colegas de trabalho de Emmi começam a tratá-los bem, basicamente por interesse. Mas o casal está fragilizado. Emmi passa a lidar com o marido de forma pejorativa, como em uma cena em que ela mostra os músculos dele para suas colegas e fala sobre como é “limpo”. Ali também começa a maltratar a esposa, ri quando seus companheiros de trabalho perguntam se ela é a sua avó marroquina e começa a sair com outra mulher, também alemã, porém mais nova.



Figura 12: Emmi exhibe o corpo de Ali para as colegas de trabalho.

Emmi e Ali sofrem um ostracismo social por causa da sua relação que é considerada imoral e indecente pela sociedade que os rodeia, mas Elsaesser (1980) afirma que esse relacionamento é apresentado de maneira contraditória, no sentido que este casal não pode ser visto junto sem que sejam vítimas de extrema agressividade e hostilidade. Os dois acabam descobrindo, porém, após a viagem, que a sua existência como casal depende do olhar dos outros. Quando os dois estão sozinhos, eles percebem que o olhar mútuo não é suficiente para conferir ou confirmar um sentido de identidade. Nem amor entre os dois e nem mesmo o sexo é capaz de fornecer o prazer que sentiam ao serem observados pelos outros.

Também são relatadas as más condições de trabalho e de moradia dos imigrantes de países pobres. Ali morava em um quarto pequeno com outros companheiros e tinha que trabalhar exaustivamente. A condição social dos personagens principais mostra que Fassbinder fez uma opção por retratar os mais pobres, pois podemos ver que Emmi era faxineira e também não contava com boas condições de trabalho.

Por fim, eles se reconciliam quando Emmi vai procurá-lo no bar onde ele se reúne com outros imigrantes, mas Ali passa mal por causa de uma úlcera. No hospital, o médico disse que Ali iria melhorar, mas que, mais cedo ou mais tarde, teria que voltar ao hospital com outra úlcera. Emmi promete ao médico cuidar dele para que não tenha uma recaída, o que acontece com muitos imigrantes, mas chora como a imaginar um futuro sombrio para ambos.



Figura 13: Emmi socorre Ali que passa mal no bar.

Fassbinder (TÖTEBERG, 1986) explica que este final reflete a realidade autêntica dos trabalhadores imigrantes, pois conversou com uma médica que lhe disse que a úlcera é uma doença muito comum entre os imigrantes. O cineasta quis chamar a atenção para o fato de que as minorias sociais e as pessoas marginalizadas acabam se preocupando demais em se proteger contra as pressões da sociedade sobre elas e acabam não enfrentando os “[...] problemas que lhes são próprios”¹⁸, ou seja, pessoais, como a saúde.

O desfecho de *O medo devora a alma* lembra muito o de *Tudo que o céu permite*, pois no filme de Sirk, a protagonista, Cary, também termina o relacionamento com seu parceiro por causa dos filhos, mas depois que Ron sofre um acidente, eles se reconciliam no hospital. Embora voltem a ficar juntos, não se trata exatamente de um final feliz. Fassbinder afirmou sobre o final do filme de Sirk que “[...] um amor que traz tantas dificuldades não pode trazer a felicidade mais tarde”¹⁹. Ele também diz que a personagem de Jane Wyman combina mais com o mundo dela própria do que com o mundo do jovem namorado, interpretado por Rock Hudson. Isso também pode ser visto no filme de Fassbinder, ainda mais pelo fato de os dois protagonistas serem de países, etnias e culturas diferentes. Para o jovem diretor, o tema do filme de Sirk - e acredito que o seu também - é “[...] o homem não pode ficar só, nem tolera ficar junto de alguém”²⁰.

¹⁸ TÖTEBERG, 1988, p.32

¹⁹ Ibidem, p.15

²⁰ TÖTEBERG, 1988, p.15



Figura 14: Emmi conforta Ali em hospital.

Fassbinder (TÖTEBERG, 1986) defende a simplicidade de *O medo devora a alma*. Para ele, quanto mais simples é a história, mais verdadeira ela é. O cineasta afirma que a história em questão é tão ingênua quanto os protagonistas. Em sua opinião é necessário que cada expectador alimente estas relações com sua própria realidade e só é possível que isto aconteça quando a história é simples como a dele. O diretor afirma que há um momento em que os filmes deixam de serem filmes e se tornam realidade, de tal maneira que o espectador se identifica com as histórias apresentadas. “Acho que com este filme cada um se vê obrigado [...] a passar em revista suas próprias relações com as pessoas negras e também com as pessoas mais velhas”²¹. Para ele é de extrema importância que o expectador consiga transferir o que vê para o contexto de sua vida. “Quando a arte [...] aproveita uma oportunidade para trazer as pessoas para um debate, então ela atingiu seu ponto máximo”²².

O medo devora a alma (1974), assim como *Tudo o que o céu permite* (1955), são filmes que combinam tristeza e beleza, capazes de emocionar a audiência, sem exigir que as pessoas tenham conhecimentos intelectuais de caráter especial sobre qualquer assunto.

O ator que faz o papel de Ali, El Hedi ben Salem, era namorado de Fassbinder e provavelmente a história deste filme é uma representação da vida dos dois, do preconceito que os dois tiveram que enfrentar em seu relacionamento frente à sociedade. Discriminação que Salem costumava sofrer na Alemanha já antes de conhecer o diretor, porque, tal como o protagonista do filme, era negro e estrangeiro. Houve uma identificação com os personagens deste filme por parte dos

²¹ Idem, p.30

²² Idem, ibidem.

dois atores principais, pois a atriz alemã Brigitte Mira havia tido um relacionamento semelhante com um homem mais jovem.

Fassbinder optou por colocar uma mulher mais velha em vez de um homem para ser o par de Ali. Suponho que, ao colocar esta mulher mais velha, o filme foi consistente em incluir, além de racismo e xenofobia, também demonstrações de machismo e ageísmo²³ da sociedade.

²³ Ageísmo, um termo criado em 1969, diz respeito à discriminação de pessoas e grupos com base na idade, em especial os idosos.

CONCLUSÃO

A partir da análise de *O Medo Devora a Alma*, é possível vislumbrarmos características do racismo e da xenofobia na Alemanha Ocidental, em um período de Guerra Fria, quando a Alemanha estava dividida em dois blocos, um socialista e outro capitalista. A xenofobia e o racismo mostrados nesse filme dos anos 70 são resquícios vindos da época do nazismo. Esses elementos, infelizmente, ainda estão presentes na Alemanha até os dias de hoje, mesmo com todas as iniciativas por parte da sociedade civil e de organizações internacionais para inibir essas posturas discriminatórias.

Essas distorções têm crescido ainda mais nos últimos anos na Alemanha e em outros países da Europa. Grupos de extrema direita vêm ganhando força nesse continente, baseados em elementos nazistas e se voltam, mais uma vez, contra os estrangeiros de países pobres. A Alemanha é um dos países onde mais ocorrem atos de discriminação, atos xenofóbicos, racistas e antissemitas.

O Medo Devora a Alma é uma crítica à sociedade alemã e seus valores sociais discriminatórios. Os personagens principais, Emmi e Ali, são colocados em uma situação onde devem escolher se enfrentam, para que possam continuar juntos, a resistência dos alemães, que são racistas, machistas, moralistas e hipócritas, ou se desistem do relacionamento para que possam levar uma vida comum e mais tranquila.

Mas Fassbinder vai além de apresentar o comportamento discriminatório contra o casal. Também procura mostrar como esses personagens principais lutam contra o preconceito, mas em certos momentos são influenciados pelo meio e tendem a ridicularizar um ao outro, o que os leva a quase perder o relacionamento que construíram com tanta dificuldade. Desse modo, o diretor parece alertar aos espectadores alemães e dos demais países que toda e qualquer pessoa pode, infelizmente, vir a fortalecer uma sociedade discriminatória ao considerar banal um comportamento racista, mesmo que pareça ser apenas uma brincadeira, e então assimilá-lo e depois repeti-lo.

O cineasta, por meio de suas técnicas inovadoras e apuradas no limite do gênero melodrama, leva a audiência a vivenciar os dramas de um casal fora dos padrões convencionalmente aceitos e a refletir sobre a sociedade Alemanha ocidental do pós-guerra. Porém, as obras de Fassbinder transcendem sua época e, desse modo, continuam a retratar e a questionar a sociedade do século XXI.

Referências bibliográficas

- AULETE, Caldas. Preconceito. In: AULETE, Caldas (Org.). *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/preconceito>>. Acesso em 11 jun. 2016.
- _____. Racismo. In: AULETE, Caldas (Org.). *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/preconceito>>. Acesso em 14 jun. 2016.
- _____. Xenofobia. In: AULETE, Caldas (Org.). *Aulete Digital: Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/preconceito>>. Acesso em 14 jun. 2016.
- BERNADET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIOGRAFÍAS Y VIDAS. Rainer Werner Fassbinder. *Biografías y Vida, la Enciclopedia biográfica em Línea*. Disponível em: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/f/fassbinder.htm>>. Acesso em 12 jun. 2016.
- BORDWELL, David. *The Classical Hollywood Cinema*. Nova York: Columbia University Press, 1985.
- CAESER, Demetrius. Perfil: Rainer Werner Fassbinder. *Cineplayers*, 2008. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/perfil/rainer-werner-fassbinder/9209>> Acesso em 11 jun. 2016.
- CANTÓN, Rafael Morata. Rainer Werner Fassbinder, el genio alemán. *Rafa Morata, una mirada personal em torno al Séptima Arte*. Disponível em: <<http://www.rafaamorata.com/fassbinder.html>> Acesso em 11 jun. 2016.
- CARREIRO, Rodrigo. Tudo que o céu permite. *Cine Repórter*, 2010. Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/criticas/tudo-que-o-ceu-permite/>>. Acesso em 11 jun. 2016.
- CARVALHO, Cesar. *Contra cultura, drogas e mídia*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. *Anais...* Salvador, 2002 Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br>>. Acesso em 11 jun. 2016.
- CHESHIRE, Godfray. Regarding R. W. Fassbinder: Letter to a Young cinephile. *Roger Ebert*, Balder & Dash, 16 mai. 2014. Disponível em <<http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/regarding-rw-fassbinder-letter-to-a-young-cinephile>>. Acesso em 11 jun. 2016.
- CINEHÓLICO. “El miedo devora el alma”: Fassbinder anti xenófobo. *Cinehólico*, 11 jun. 2010. Disponível em: <<http://cineholico.blogspot.com/2010/06/el-miedo-devora-el-alma-fassbinder-anti.html#!/2010/06/el-miedo-devora-el-alma-fassbinder-anti.htm>>. Acesso em: 18 dez. 2011.
- CORAZZINI, Lucas. *Nouvelle Vague Francesa e seu Cinema Autoral*. História do Cinema Mundial II, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2011. Disponível em <<http://www.iar.unicamp.br/jaba/wp-content/uploads/2014/03/Hist.Cinema-II-Nouvelle-Vague.pdf>>. Acesso em 11 jun. 2016.
- CORDEIRO, Edmundo. *Sirk e Fassbinder: o que é o melodrama?* In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 4., 2005, Lisboa.

Anais... Lisboa, 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/cordeiro-edmundo-sirk-fassbinder-melodrama.pdf>>. Acesso em 11 jun. 2016.

CRUZ, Maria Aparecida Souza da. *A guerra fria e a contracultura*. Núcleo de Estudos Contemporâneos, Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nec/guerra-fria-e-contracultura>>. Acesso em 11 jun. 2016.

DANEY, Serje. *Fassbinder, um cineasta irregular por derecho propio*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2007. Disponível em: <[http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Fassbinder_\(4886\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Fassbinder_(4886).pdf)>. Acesso em 11 jun. 2016.

DEUTSCHE WELLE. Fassbinder, uma trajetória abreviada. *Deutsche Welle*, 31.mai. 2015. Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/fassbinder-uma-trajet%C3%B3ria-abreviada/a-1600579>> Acesso em 11 jun. 2016.

_____. O Cinema do Pós-Guerra à Reunificação. *Deutsche Welle*, Vida Cultural 18 abr. 2013. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1096898_page_2,00.html>. Acesso em 11 jun. 2016.

_____. Xenofobia é mais difundida na Alemanha do que se pensa. *Deutsche Welle*, 22 jun. 2008 Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/xenofobia-%C3%A9-mais-difundida-na-alemanha-do-que-se-pensa/a-3430238>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

DIAS, Henrique. A relação do cinema com melodrama e a novel inglesa. *Revista Universitária de Audiovisual*, UFSCAR, 17 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/a-relacao-do-cinema-com-melodrama-e-a-novel-inglesa/>>. Acesso em 11 jun. 2016.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ELSAESSER, Thomas. *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 1996.

_____. Primary identification and the historical subject: Fassbinder and Germany. *Ciné Tracts a Journal of Film and Cultural Studies*, v.3, n.3, 1980. Disponível em <<http://www.library.brown.edu>>. Acesso em 11 jun. 2016.

FÜRSTENAU, Marcel. Racismo na Alemanha ainda preocupa Estado e sociedade civil. *Deutsche Welle*, 21 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4116586,00.html>>. Acesso em: acesso em 11 jun. 2016.

GUIMARÃES, Pedro Maciel; CARLOS, Cássio Starling (Org.). *Douglas Sirk, o príncipe do melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/DouglasSirk.pdf>>. Acesso em 6 jun. 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOUREDO, Paula. Xenofobia. *Brasil Escola*, Doenças e Patologias. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/doencas/xenofobia.htm>>. Acesso em 11 jun. 2016.

LOUREIRO, Robson. *Da Teoria Crítica de Adorno ao Cinema Crítico de Kluge: Educação, História e Estética*. 294 p., 2006. Tese (Doutorado em Educação), Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.

LYKIDIS, Alex. Minority and immigrant representation in recent european cinema. In: NASSE, Jaime J. (Org.). *Building Wall in a Borderless World: Media and Human Mobility across Divided Spaces*. *Spectator*, v. 29, n. 1, p. 37-45, 2009. Disponível em: <<http://www.cinema.usc.edu/assets/096/15613.pdf>>. Acesso em 11 jun. 2016.

MAESO, Silvia Rodríguez; ARAÚJO, Marta (Org.). *Compreender as lógicas do racismo na Europa contemporânea*. Coimbra, Portugal: Centro de Estudos Sociais, 2013. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/projectos/tolerance/media/TOLERACE_booklet_pt.pdf>. Acesso em 12 jun. 2016.

MAHMUD, Jamil. Werner Herzog and his film language. *The Daily Star*, 30 set. 2009. Disponível em <<http://www.thedailystar.net/news-detail-107680>>. Acesso em: 20 de abril de 2016.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 30, n. 19, p.165-180, 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/viewFile/65573/68186>>. Acesso em 11 jun. 2016.

MEIRELES, Adalberto. “Tenho mais energia que a própria bomba”. Rainer Werner Fassbinder (1946-1982). *Ponto C de Cinema*, 26 jun. 2012. Disponível em: <<http://pontocedecinema.blog.br/blog/tenho-mais-energia-que-a-propria-bomba-rainer-werner-fassbinder-1946-1982/>>. Acesso em 11 jun. 2016.

MUSEU DO CINEMA. Free Cinema. *Museu do Cinema*, 12 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.museudocinema.com.br/2009/03/free-cinema.html>>. Acesso em 10 jun. 2016.

NORTON, Daxton. 10 essential Rainer Werner Fassbinder films you need to watch. *Taste of Cinema*, 17 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.tasteofcinema.com/2014/10-essential-rainer-werner-fassbinder-films-you-need-to-watch/>> Acesso em 12 jun. 2016.

OLIVEIRA, Roberto Acioli. O cinema alemão entre a arte e a indústria. *Cinema Europeu*, 27 abr. 2014. Disponível em: <<http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2014/04/o-cinema-alemao-entre-arte-e-industria.html>>. Acesso em 11 jun. 2016.

OROZ, Silvia. *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

PEDRO, Carlos. Neorrealismo italiano. *Algo Sobre*. Disponível em: <<https://www.algosobre.com.br/literatura/neorrealismo-italiano.html>>. Acesso em 11 jun. 2016.

PESTANA, Yasmin O. Mercadante. “O Ódio” como manifestação legítima da juventude. *Revista Liberdades*, Instituto Brasileiro de Ciências Criminais, n. 6, jan.-abril 2011. Disponível em: <http://www.revistaliberdades.org.br/site/outrasEdicoes/outrasEdicoesExibir.php?rcon_id=79>. Acesso em 11 jun. 2016.

PINHEIRO, Fábio Luciano Francener. A evolução da noção de autoria no cinema. *O mosaico: Revista de Pesquisa em Artes*, n. 8, p. 59-72, dez. 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/download/45/pdf>>. Acesso em 11 jun. 2016.

RACISMO EU NÃO ACEITO NÃO. Como surgiu o racismo. Racismo eu não aceito não, 22 nov. 2011. Disponível em <<https://racismoeunaoaceitonao.wordpress.com/2011/11/22/9/>>. Acesso em 11 jun. 2016.

ROCHA, Everardo P. Guimarães. *O que é etnocentrismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SIQUEIRA, Roberto. Nouvelle Vague. *Cinema e Debate*, 19 set. 2010 Disponível em: <<http://cinemaedebate.com/a-setima-arte/nouvelle-vague/>>. Acesso em 12 jun. 2016.

TEIXEIRA, A. A Alemanha, dos trabalhadores convidados (Gastarbeiter) aos refugiados que agora vêm sem convite. *Herdeiro de Aécio*, 05 mar. 2016. Disponível em:<herdeirodeaecio.blogspot.com.br/2016/03/a-alemanha-dos-trabalhadores-convidados.html>. Acesso em 12 jun. 2016.

TERCEIRA IDADE. Você sabe o que é ageísmo? *A Terceira Idade*, 17 abr. 2014. Disponível em <<https://www.aterceiraidade.com/diversos/voce-sabe-o-que-e-ageismo/>>. Acesso em 11 jun. 2016.

TÖTEBERG, Michael (Org.). *A anarquia da fantasia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. Ali: Fear eats the soul: All that Fassbinder Allows. *The Criterion*, 23 jun. 2003. Disponível em: <<https://www.criterion.com/current/posts/1068-ali-fear-eats-the-soul-all-that-fassbinder-allows>>. Acesso em 12 jun. 2016.

USHMM. Racismo: uma visão geral. *United States Holocaust Memorial Museum*. Disponível em: <<http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005184>> Acesso em 12 jun. 2016

VIDAS EM 35MM. El Miedo Devora Las Almas. *Vidas em 35mm*, 26 jul. 2009. Disponível em: <<http://vidaen35mm.blogspot.com/2009/07/el-miedo-devora-las-almas.html>>. Acesso em 12 jun. 2016.

WALTER, Jan D. A história migratória da Alemanha. *Deutsche Welle*, 18 set. 2015 Disponível em: <<http://www.dw.com/pt/a-hist%C3%B3ria-da-alemanha/a-18723291>>. Acesso em: 13 abr. 2016.

WIENERT, Kit. Fassbinder 1967 – 1976: The years of theater. *Virtue of the Small*. Disponível em: <http://virtueofthesmall.com/old_sites/littlegreenpig/articles/fassbinder/> Acesso em 12 jun. 2016.

ZAMBERLAN, Cesar. *Alice nas cidades*. Revista Interlúdio [online], 2012. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=3923>>. Acesso em 11 jun. 2016.

ZAMBERLAN, Cesar. Filmografia Fassbinder – Parte 1 (1969 – 1970). *Revista Interlúdio*, 17 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=6515>> Acesso em 12 jun. 2016.

ZERO HORA. Turcos da Alemanha advertem contra repetição de erros na política de imigração. *Zero Hora*, 23 set. 2015. Disponível em:

<<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/09/turcos-da-alemanha-advertem-contrarepeticao-de-erros-na-politica-de-imigracao-4854373.html>>. Acesso em 12 jun. 2016.

Referências filmográficas

AGUIRRE, A CÓLERA DOS DEUSES. Werner Herzog. Alemanha Ocidental, Espanha, 1972, 93 min.

ALICE NAS CIDADES. Wim Wenders. Alemanha Ocidental, 1974, 110 min.

AS LÁGRIMAS AMARGAS DE PETRA VON KANT. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1972, 124 min.

BERLIN ALEXANDERPLATZ. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1980, 14 ep.

CACHÉ. Micheal Haneke. França, Áustria, Alemanha, Itália, 2005, 117 min.

COISAS BELAS E SUJAS. Stephen Frears. Reino Unido, 2002, 97 min.

FITZCARRALDO. Werner Herzog. Alemanha Ocidental, Peru, 1982, 158 min.

LADRÕES DE BICICLETA. Vittorio De Sica. Itália, 1948, 89 min.

LONGE DO PARAÍSO. Todd Haynes. USA, França, 2002 107 min.

MEU MELHOR INIMIGO. Werner Herzog. Alemanha, Reino Unido, EUA, 1999, 95 min.

MOVIMENTO EM FALSO. Wim Wenders. Alemanha Ocidental, 1975, 103 min.

NO DECURSO DO TEMPO. Wim Wenders. Alemanha Ocidental, 1976, 175 min.

NOSFERATU – O VAMPIRO DA NOITE. Werner Herzog. Alemanha Ocidental, França, 1979, 107 min.

O AMOR É MAIS FRIO QUE A MORTE. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1969, 88 min.

O DIREITO DO MAIS FORTE É A LIBERDADE. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1975, 123min.

O ENIGMA DE KASPAR HAUSER. Werner Herzog. Alemanha Ocidental, 1974, 110 min.

O MACHÃO. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1969, 88 min.

O MEDO DEVORA A ALMA. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1974, 94 min.

O MUNDO POR UM FIO. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1973, 212 min.

O ÓDIO. Mathieu Kassovitz. França, 1995, 98 min.

QUERELLE. Rainer Werner Fassbinder. Alemanha Ocidental, 1982, 108 min.

TUDO QUE O CÉU PERMITE. Douglas Sirk. EUA, 1955, 84 min.